

فصول

مجلة النقد الأدبي

الشعر العربي الحديث



○ المجلد السابع ○ العددان الأول والثاني ○ أكتوبر ١٩٨٦ / مارس ١٩٨٧

١٥٠ / ٢١

١٥٠ ليرة

فصول

مجلة النقد الأدبي

الشعر العربي الحديث

تصدر كل ثلاثة أشهر

○ المجلد السابع ○ العددان الأول والثاني ○ أكتوبر ١٩٨٦ / مارس ١٩٨٧

809.05

١
٦

فصول

مجلة النقد الأدبي

تصدر عن: الهيئة المصرية العامة للكتاب
رئيس مجلس الإدارة
سمير سرحان

مستشارو التحرير

زكي نجيب محمود
سهير القلماوى
شوقي ضيف
عبد الحميد يونس
عبد القادر القط
مجدى وهبة
مظطفى سوبيت
نجيب محفوظ
يحيى حقي

رئيس التحرير

عز الدين إسماعيل

نائب رئيس التحرير

صلاح فضل

مدير التحرير

اعتدال عثمان

المشرف الفني

سعد عيد الوهاب

السكرتارية الفنية

أحمد مجاهد
محمد غيث
وليد منير

• الاشتراكات من الخارج :

من سنة (اربعة أعداد) ١٥ دولاراً للفرد . ٢٤ دولاراً
للهايت . طبعاً بيا

مصاريف البريد (البلاد العربية) : ما يتجاوز ٥ دولارات
(أمريكا وأوروبا) : ١٥ دولاراً

• وصل الاشتراكات على العنوان التالي

• مجلة فصول

الهيئة المصرية العامة للكتاب

شارع كورنيش النيل - بولاق - القاهرة ج . م . ع .

تليفون المجلة ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٢٨

٧١٥٤٣٦

الإعلانات : يتفق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المعتمدين .

• الأسطر في البلاد العربية :

الكويت دينار واحد - الخليج العربي ٢٥ ريالاً لغيره - البحرين
دينار ونصف - العراق دينار ربيع - سوريا ٢٢ ليرة - لبنان
١٥ ليرة - الأردن ١٠٠٠ دينار - السعودية ٢٠ ريالاً -
السودان ٤٠٠ قرش - تونس ٢٠٠٠ دينار - الجزائر ٢٤
ديناراً - المغرب ٥ درهم - اليمن ١٨ ريالاً - ليبيا دينار
لذبح

• الاشتراكات :

• الاشتراكات من الداخل

من سنة (اربعة أعداد) ٥٠٠ قرشاً + مصاريف البريد ١٠٠ قرش
وصل الاشتراكات بمجلة فصول بريدية حكومية

الشعر العربي الحديث

٤	أما قبل	رئيس التحرير
٩	هنا العدد	التحرير
	سبينة أحمد شوقي	
١٢	وعبار الشعر العربي الكلاسيكي	ياروسلاف استيفيتش
	قصيدة « الأنفاس الجليدية »	
	لأحمد شوقي (مفارقة وصفية	
٣٠	شعرية سوسولوجية)	بشير القمري
	البنية الدرامية في القصيدة الحديثة	
٣٨	(دراسة في قصيدة الحرب)	عل جعفر العلاق
٥٠	الأداء الفني والقصيدة الجليدية	رجاء عيد
٦٥	ظاهرة الغموض في الشعر الحر	خالد سليمان
	سمات أسلوبية في شعر	
٨٩	صلاح عيد الصبور	محمد العبد
	ملاحم الأورفة ومصارفها	
١٠٦	في شعر أدونيس	عل أحد الشرع
	الرؤية الأورفية والوعي الممكن	
١٢١	في شعر القيتوري	بنيس بوخاله
	خصوصية الرؤيا والتشكيل	
١٣٩	في شعر محمود درويش	محمد صالح الشنطي
	الحلم والكيماه والكتابة	
	قراءة في ديوان « أنت واحدنا وهي أعضاؤك انتشرت »	
١٦٠	للشاعر محمد عيسى مطر	شاكر عبد الحميد
	لغة الضد الجميل في شعر الثمانينيات :	
١٩٢	النموذج الفلسفي	فريال جبوري غزول
٢٠٣	الشعر البحريني الجديد في ضوء التغير الاجتماعي	أحمد ريان
٢١٦	غناج للمرأة في الفعل الشعري المعاصر	عبد الله محمد الفداسي
	ندوة العدد :	
٢٣٣	أزمة الإبداع الشعري وتحديات العصر	إعداد : محمد غيث
	● الواقع الأدبي :	
٢٤٩	تجربة نقدية	
٢٥١	نص شعري وثلاثة متاهات نقدية	صلاح فضل
	الصراع المحكم في « مرقية	
٢٥٩	لاعب سيرك » لأحمد عبد المعطي حجازي	أحمد درويش
	● متابعات :	
٣٦٦	ملاحظات حول شعر حسن طلب	إدوار الخراط
	● عروض كتب :	
	الرؤى المقننة : نحو منهج بنيوي	
٣٧٤	في دراسة الشعر الجاهلي	عرض : حسن البنا عز الدين
٣٨١	دائرة الإبداع : مقننة في أصول النقد	عرض : أحمد مجاهد
	● رسائل جامعية :	
٣٨٧	مسويات البناء الزماني في « تجمة أغسطس »	عرض : حسين حودة
٣٩٣	بنية القصيدة عند أبي تمام	عرض : سميرة يحيى المصري
	المنهج القيتوريولوجي في تفسير	
٣٩٦	الحبرة الجمالية	عرض : سعيد محمد توفيق
٣٩٩	الوثائق :	
٣٠٥	الوثائق العربية	
٣١١	الوثائق الغربية	
٣٢١	ترجمة : نهاد صليحة	

أما قبل

كل شيء يتجدد على الساحة الأدبية ، في مجال الإبداع وفي مجال النقد على السواء . وهذا التجدد هو دليل الحيوية ، فالحطب التي لا تعرف التجدد هي حطب الجمود والتخلف والتهرؤ الثقافي . والتجدد يتطوى على التغير ، ولكنه ليس مجرد تغير ، إنه مجاوزة للماضي المعروف إلى الواقع المستكشف ، وإلى المستقبل للشود .

وهذا التجدد ، الذي يتطوى على هذا الضرب من التغير ، كثيرا ما يستقبل بحذر شديد بوجه عام ، ولكنه يستقبل أحيانا - من قبل بعض الفئات - بالرفض ، كما يرفض الجسم عضوا غريبا عنه ، أو كما يرفض الشعب غازيا يقتحم عليه أرضه . إن أي تجديد معناه زمرة لحالة الأمن والطمأنينة التي استقرت عليها النفوس والمقولات ، والرفض عندئذ هو إفراز طبيعي لآليات الدفاع عن الذات . وهذا ما حدث على مستوى الإبداع في مجال الشعر منذ بدأت حركة الشعر الجديد في أواخر الأربعينيات ؛ وهو ما حدث على مستوى النقد (نظريا وتطبيقيا) منذ أن بدأت مجلة « فصول » مسيرتها مع بداية الثمانينيات .

لقد تجدد وجه الشعر مع بداية تلك الحركة ، وما زال يتجدد حتى بعد أخرى . ومع مضي الزمن ، واستمرار التحريض جيلا بعد جيل ، تراجمت أشكال وجهاليات ، وبرزت أشكال وجهاليات أخرى ، وما زال الطريق مفتوحا - وسيظل كذلك إلى مدى غير معروف - لأشكال لا حصر لها من التجدد .

وكذلك الأمر على مستوى النظر النقدي ؛ ففي زمن ما يجسب الناس أن العملية النقدية قد بلغت أقصى غاياتها ، تأسيسا وممارسة ، وأنها قد فيها من الأدوات ما يكفي للتعامل مع أي شكل من أشكال النتاج الفني . لكن الملاحظة تؤكد - من جهة أخرى - أن الممارسة النقدية لا تكاد تستقر على مجموعة متكاملة من المفاهيم والتصورات حتى تبدأ هذه المفاهيم وهذه التصورات في التهرؤ أو الاحتراق . ومن هنا يبدو في وقت ما أن ما كان محققا لمطالب العملية النقدية وأهدافها لم يعد كافيا أو ملائما ، وأن العملية النقدية أصبحت في حاجة إلى أن تجدد جلدتها الذي تقادم وعمرها .

هل يرتبط تجديد الجهاز النقدي بتجديد حركة الإبداع الفني ؟

يبدو - للوهلة الأولى - أن أي تغير في القيم الجمالية على مستوى الإبداع يلح في طلب التجدد على مستوى النظر النقدي . وهذا صحيح في صميمه ؛ ولكن ربما كان أصح منه أن يقال إن التجدد على المستويين معا ، الإبداعي والنقدي ، يرتبط بمسيرة هذين الضربين من النشاط من جهة ، وبالتغيرات التي تطرأ على البناء الفكري للأمة بصفة عامة ، وعلى علاقة المبدع والقائد - معا - بالتغيرات التي تطرأ على العلاقات الاجتماعية .

ربما اعتقد بعض القراء - وأحيانا بعض من يمارسون النقد - أنهم في غير حاجة إلى معرفة النظريات والمناهج الجديدة ، وأعلنوا رفضهم إليها ، اكتفاء منهم بما يسمونه الاستجابة العفوية لما يقرؤون من أعمال أدبية ، أو يتلقون من أعمال فنية . والواقع أن موقف هؤلاء هؤلاء يتطوى على مغالطة ؛ إذ أنهم نسوا - أو تناسوا - أن أحكامهم التي يصدرونها نتيجة لهذه الاستجابة العفوية ليست في حقيقة الأمر أحكاما عفوية ؛ إنها تتطوى على قدر من رواسب نظريات أدبية ونقدية قديمة ، أصبحت - مع طول الزمن عليها وكثرة تداولها - في حكم المنسية . وإذا صح أنه ليست هناك قرارة برتنة فإنه يصح - كذلك - أنه ليست هناك أحكام نقدية برتنة .

وما يقال عن موقف هذه الفئات من القراء والنقاد يقال كذلك عن موقف كثير من المبدعين ، الذين يبدون عدم الاكتراث للنظر النقدي وما يطرأ عليه من تجديد ، ويمثلون أنهم يصعدون فيها يدهون عن دوافع ذاتية صرف . إن هذا الموقف يتطوى كذلك على المغالطة . ذلك بأنهم - حتى في حالة اتكائهم المطلق فيما يبدون على أنفسهم - فيما يزعمون - ما يزالون مشبعين برواسب كثير من النظريات والأحكام النقدية التي كان لها - ذات يوم - نفوذ وتأثير في الساحة الأدبية . وكما لا ينشأ الفكر النقدي ويتكون ويتجدد بمعزل عن الإبداع الفني ، فكذلك الشأن مع الإبداع الفني ؛ إنه لا ينشأ من فراغ ، ولا ينمو أو يتجدد بمعزل عن الفكر النقدي .

وحين يتجسد المبدع الجدل يكون ذلك علانية على حيوية الفكر والإبداع جميعا .

رئيس التحرير

هذا العدد

تعاود مجلة « فصول » في هذا العدد الإطلاع على عالم الشعر الحديث ، وهو عالم دائم الحضور في مناطق متفاوتة من دائرة اهتمامها النقدي ، لكنه هنا يتقدم ليحتل مركز الدائرة ، وليصبح بؤرة التجريب الفكري والمهجي لشفق المقاربات والبحوث .

يبد أن هذه المقاربات لا تهدف بطبيعة الحال إلى المسح المنظم الشامل لجميع ظواهره وقضاياها ، فهذا ما يتأبى على منطق الاختيار الحر للباحثين من جانب ، والمنظور الحر كى للفعل الشعرى الحديث بجميع مستوياته من جانب آخر ، مهما جهد التحرير في ضبط إيقاع الظواهر والأساء ، وحاول تفضى الغياب اللامع لكثير منها ، وأطمأن إلى عدالة الحس النقدي في التدارك والتصويب .

وإذا كان نقد الشعر ، في أقصى طرفه المسنون ، ليس إلا نقدا للحياة بكل ما تجزئه من فكر وفن ، فإن فاعلية المطارحات الجديدة في استكشافها لظواهر الإبداع ، تكمن أساسا في قدرتها على توليد الطاقة الضرورية لدفع حركة الحياة الأدبية وتوجيه مسارها ، على نحو ما يتم بشكل فائق عبر القراءات النصية المتعددة .

وتدور مواد هذا العدد حول عدة عوار يتخضع بعضها للنسق الزمني الممتد من مصطلح الحداثة حتى الآن ، ويشكل بعضها الآخر طبعا لنماذج التصنيف النوعى الذى يميز الظواهر الفنية العامة أولا ، والمحددة بإنتاج شعرى متعين ثانيا ، وتتظم قيمتها وفقا لنون من التجميعات الكلاكية الشاملة في نهاية الأمر .

● ويستهل ياروسلاف استيكيتش المدببعته في « سنية أحد شوقى وعيار الشعر العربى الكلاسيكى » لإثبات الحضور الموضوعى للقصيدة إزاء التراث الشكلى للشعر العربى ، متطلفا في دراسته من البحث عن النموذج المثالى المستخلص من التجربة الشعرية العربية ؛ فىرى أن المعيار الحقيقى للاهتمام الشكلى فى الشعر العربى لا يستوعبه مصطلح عمود الشعر على نحو ما يفهمه النقاد القدماء والمحدثون ، وإن ظلت هناك فكرة محورية لنوعية الشعر العربى موجودة ضمينا طوال تاريخه ، متحققة في إطاره البنائى التمثيل فى القصيدة . ويرى الباحث أن هذا المفهوم البنائى هو المحتاح الحقيقى للتراث الشعرى فى كل مراحله وجميع تنوعاته .

ثم ينتقل الباحث إلى تحليل قصيدة شوقى عبر ثلاثة مستويات إدراكية ؛ الأولى القراءة المباشرة ؛ والثانى قراءة تحليلية بنائية ؛ والثالث قراءة تقليدية قريبة من الدراسات البنائية والبلاكية ، تتوقف عند الشكل ، وإن كانت لا تغفل النظرة الشمولية . ويخلص الباحث من هذا التحليل إلى إثبات أن « سنية » شوقى تتضمن خلاصة ما بعد الوعى الشكلى البنائى فى الشعر العربى ، وأنها بوصفها قصيدة - أى بما هى بنية - لا تعد تقليدا ناسخا لقصيدة الشاعر المعاصر الذى يحتذى به (أيوان كسرى) ، بل هى بالمثل لحظة من لحظات انمكاس الإدراك الشكلى التقليدى ، حيث يثبت التحليل أن موقف شوقى إزاء مرآة المبطيات الشكلية النموذجية كان مختلفا للمجترى .

● ويقدم بشرى القرعى مقاربة وصفية سوسيوولوجية للقصيدة أخرى لشوقى هى : الأندلس الجديدة ؛ يهيج مختلف ؛ حيث يعكس الأمر لى دراسته على مطمحين عمليتين : -

أ - إصال مصطلحين يجرىبهما « التعبير الشعرى » و« رؤية العالم » بما هما مقابلان للتعبير الترى ومغايران له .

ب - استخلاص بعضى الاستنتاجات التى يمكن تميمها بالنسبة إلى نصوص عائلية داخل حركة مدرسة البعث الكلاسيكية . وهو يستهل الدراسة بالتفكيك الوصفى ، للنص بداية من العنوان ثم المقدمة التى نعر من « صورة الحراب » بما هى خلفية نصية تتحكم فى إنتاجيته فيها بعد ، وتخلق معجبا شعريا ناعما لها . فالحراب يحيل على الايمار الذى يخلق شبكة معجمية توحي به وبغيره ، حيث تتأزر هذه الشبكات وتتضح بما هى وصف لعل حالة التفتيح ، ثم يخلص من تفكيكه الوصفى إلى أن التعبير الشعرى لدى شوقى لى أيديولوجيتان : واحدة فنية إستيطعية ، من حيث اختيار التبرة والأسلوب واللغة والكتابة بالمفهوم « البارز » ، وأخرى « رؤوية » من حيث رؤية العالم والوعى بالمفهوم « الجولدمان » . وتمكن رؤية الشاعر فى هذا النص عبر خطاب نوى وجهين ؛ وجه يعكس منطق الأيديولوجية الأوسنظر اطية الموالية للخلافة

العثمانية بوصفها رمزا سياسيا ودينا ؛ ووجه يعكس أيديولوجية الفئات الشعبية الموالية . فلفة النص الأيديولوجية متعددة على مستوى الأصوات ، وعلى مستوى تيارات الخطاب الذي يشخص حالة المرواحة بين درجات متصدة من الكلام « المذهبي » و« الشمس » و« الأرستقراطي » . كما أن اللغة النصية تتلون بالفاجح تارة ، أو تميل نحو الحسرة والأسى أو « تلتوت » تارة أخرى . وينتهي الباحث إلى أن رؤية العالم عند الشاعر مأساوية مشوبة بقلالة من الوجودية ، تريد أن تتسك بما تبقى ، ولحافظ على تماسكها من خلال القيم التي يصدر عنها خطاب النص في إجمال .

● وتتقل على حل جعفر الملاق إلى منطقة الظواهر الفنية العامة في بحثه عن « البنية الدرامية في القصيدة الحديثة : دراسة في قصيدة الحرب » ، حيث يلاحظ أولا أن القصيدة بوصفها استجابة للحظة من التوتر الحسي والفكري تنطوي على عناصر مختلفة من الصراع والتصادم بين الأهواء والأفكار والإرادات ، كما أن الخاصية الدرامية للقصيدة تتمثل في أنها ليست تعبيراً عن تجربة متجزئة أو متنتية ، بل إن جزءاً كبيراً من ثرائها الدرامي ينبع من كون التجربة تكتسب فيها أثناء نمو القصيدة نفسها ؛ أي أن الدراما تتدرج في عملية تشكيل التجربة ذاتها .

وفي التعبير الدرامي ؛ تنتزع هذه الشاعر ؛ فلا ينهض الحوار وحده بمهمة الأداء الفعال ، بل يمكن لوسائل أخرى ، كتعدد الأصوات ، والتناقض ، والسخرية أن تسهم في إنماء الفاعلية الدرامية للقصيدة . ومن المؤكد أن ما يزيد في صف القصيدة الدرامية نزوعها إلى التكتيف ؛ إذ إنه يضاعف من الشحنة الدرامية التي تمنى توتر الروح وحركتها ، ويصلق طريقة الأداء ، ويخلصها من الخمود والتشكك . والحرب بوصفها مواجهة ضارية بين الحياة والموت وجه من وجوه « الدراما الكونية الكبيرة » ، ومن ثم فإن قصيدة الحرب حين تتسلح بالثرات رمزا وأفكارا وفيها تتصل بالصدام والبسالة والاستشهاد فلها من الأرض ، فهي تعبر بتأنيب الدراما الشريرة في المعززون الثقافي والحضاري للشاعر ، وتتماس مع تجربة الإنسان في صموده إزاء هوان الموت والاتحاح بصفة عامة في كل زمان ومكان .

والشاعر العراقي في تعبيره عن تجربة الحرب يتبع مسالك متباينة ؛ فهو يقع بالوصف حيناً ، ويغوص إلى أعماق الحدث حيناً آخر ، وهو يتزعج إلى التأمل بعضاً من الوقت فيمنع في رصد التفاصيل ، وينتج في وقت آخر نحو التناول الكلي للحدث . ولا نفي درامية القصيدة بالضرورة الاحتفاء بعدد من الإمكانات المسرحية فحسب ، بل تشمل أيضاً غنى القصيدة بالحركة الداخلية ؛ بالفكرية وتقليدها ؛ بتمازجات الداخل والخارج ، والحلم والواقع ، والروح والجسد ، وتتضمن انكسار ذلك كله على لغة الشاعر وصوره وصياغاته . وتغص هذه الطرائق من الأداء الدرامي عن نفسها في مخاض شعري كثيرة عند يوسف الصانع ، وحيد سعيد ، وسامي مهدي ، وإبراهيم طه الحافظ وغيرهم . وقد تميزت الفاتية بالدرامية فتقرب القصيدة من مفهوم الشاعر « براوتنج » للفتاتية الدرامية ، وهو ما يعني التحايد بين الشكل الدثالي للعمل والعنصر الدرامي فيه . وعادة ما تأخذ شخصية البطل الدرامي في قصيدة الحرب عناية خاصة بما هي مركز التعبير الشعري عن الحدث ومن الحالة الدرامية التي تشكلها .

● ويتناول رجاء عياد في بحثه نصية « الأداء الفني والقصيدة الجديدة » فيستعرض الإمكانات المتعددة التي أتاحتها الشكل الجديد للقصيدة الحديثة من حيث الموسيقى واللغة والصورة والبناء . فاستخدام التفعيلة جعل من الإيقاع جزءاً عضوياً في بنية القصيدة التي تشكلت من توترات نفسية في آنات زمنية توحيها طولا وقصراً في السطر الشعري ، كما أن استخدام اللغة التعبيرية المكثفة بدلا من الوصف المادي الممتد على اقتناص التشبيهات والتماثلات أدى إلى العزوف من المجمع الشعري التقليدي ، وإنبات تشكيلات تعبيرية جديدة متواكبة مع الواقع الجديد ، حيث تمكنت القصيدة من التعبير عن واقع حضاري شديد التعقيد . وتفرّد هذا التعبير بإدائه في تعددت أشكاله ووسائله وتركيباته اللغوية كما يوضح الباحث في دراسته .

● أما خالد سليمان فيبحث « ظاهرة الغموض في الشعر الحر » متناولاها بالمرصد والتحليل في حلالاتها بالكتابات النقدية القديمة والحديثة على السواء . فيستعرض على المستوى الأول مواقف الجرجان والأمدى والفردا طاجي من ظاهرة الغموض ، وعلى المستوى الثاني يستعرض مفهومه في كتابات نقاد الغرب للحدثين ، مرجعا جذره إلى الشاعر الناقذ البريطاني « إبسون » في كتابه الشهير « سبعة أنماط من الغموض » . ثم ينتقل الباحث بعد ذلك إلى تحليل المفهوم نفسه عند نقاد العرب المحدثين ، مثل الدكتور عز الدين إسماعيل والدكتور محمد الهادي الطرابلسي ، ويجادل بتبني هذين التقاديين أن يبحث العلاقة بين الغموض والرمز ، معتزفا بصيغة الوصول إلى صلب الظاهرة . ثم يقسم الباحث أنماط الغموض إلى أربعة : غموض الرمز ، والغموض اللفظي ، وتعددية المرجع ، واستحالة الصورة ، عموما رصد بعض أنماط وتحليلها في شعر خليل حاوي والسيب ودرويش وأونيس وغيرهم . وينتهي الباحث في دراسته إلى أن أنماط الغموض التي عرض لها ليست بحال أنماط جامدة ؛ إذ إن هناك ما لم يرصد أو يفرد له باب ، كتناول الجملة مثلا أو تعقيدها التحوي . وحسب هذه الدراسة – فيها يقول الباحث – أنها تقترب بالقرى – الحضيف من جوهر القصيدة المعاصرة في أدق خواصها .

● ويتقل بنا محمد العبد إلى دائرة أخرى في محور العدد ، فيؤي في بحثه « سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور » أهمية خاصة لإنتاج هذا الشاعر على المستوى اللغوي والأسلوب ، وهذا ما لم يحظ – في رأيه – بتقدير الباحثين الذين التفتوا إلى أخلب الأحيان إلى المحتوى الأيديولوجي في شعر عبد الصبور ، أو إلى التجديدات المضمونية والموسيقية فيه .

وتقوم الدراسة على أساس خطوتين متتابعتين هما :-

أ - الوصف اللغوي للمجرد للمشتريات اللغوية ذات القيمة الأسلوبية .

ب - وصف التأثيرات الإخبارية والدلالية والجمالية لتلك المشتريات .

ويحدد الباحث المشتريات اللغوية الأساسية في جملة ظواهر هي : الشبهة والتأنيث والتصغير والفعل والصفة ، ورمزية اللون والمزاوجة الاسمية ، وتوظيف لغة الحياة اليومية ، والتكرار . ثم يبين بالشرح والتحليل القيمة الأسلوبية لكل من هذه المشتريات . والسمة الأسلوبية لها يرى الباحث هي التي تتميز بمجملات تكرار عالية نسبيا ، وهي في مجملها تميز عن جوانب عقلية وانفعالية يبدو فيها الحقل والإبداع ، والسمات الأسلوبية هي ما يكون الأسلوب ؛ حيث يرى أن الأسلوب هو نمط من أنماط النوع اللغوي بالإضافة إلى أنماط أخرى مثل التنوع النائيحي ، والتنوع الإقليمي ، والتنوع الاجتماعي .

● ويبحث على أحد الشرع « ملاحع الأوربية ومصادرها في شعر أدونيس » ، على أساس أن أدونيس أحد الشعراء التمزوين الذين تأثروا إما تأثر بكل من أسطورة ترمز وأسطورة الفينيقي ، ضمن مجموعة أخرى من شعراء العربية مثل السياب وعليل حاوي ويوسف الخال . ويتتبع الباحث بعض الجوانب الأسطورية التي أحفلها التقاد في شعر أدونيس ، لاسيا ما جاء من أسطورة أورفيوس ميثا في شعره ، فاشرا ظلالة وإعصاماته على تجربته الفنية جاليا وداليا . وقد ظهرت الملاحع الأوربية أبرز ما تكون في قصيدة « أورفيوس » و « مرآة أورفيوس » ، كما تأكدت في حصل دراسي شعري ، طويل نسبيا ، هو « الرأس والنهر » من ديوان « المسرح والمرايا » . ولعل أبرز المصادر التي انتكأ عليها أدونيس في رسم صورة أورفيوس الأسطوري هو الشاعر الرومان « لوفيد » في كتابه « المتحولات » ، والدلائل المعانان اللتان التقى أثره فيها هما : أورفيوس الفنان المغامر ، وأورفيوس المعجوز الفاشل . بل إنه قد فضلا عن ذلك إلى تفصيلات مقتله والتمثيل به ، وظفها توظيفها شعريا متفردا في « أغان مهيال الدمشقي » ، حيث تقمص أدونيس شخصية مهيال واستبدلها بشخصية أورفيوس . وقد أضاف أدونيس من مصدر أوروبي آخر في تعميقه لرسم العلاقة بين أورفيوس والنساء ، مشيرا إلى العلاقة بين الذكر والأنثى ، وبين الحياة والموت ، ألا وهو « جمهورية المظلمون » ؛ إذ لو حظ أن روح أورفيوس اختارت أن تنجسد في البجعة ، ورفضت العودة مجددا إلى الحياة من النساء اللاتن أهلكته .

وقد حاول أدونيس أن يمزج مزجا شعريا خاصا بين شخصية أورفيوس وشخصية الفينيقي ، شأنه شأن الشعراء الأوربيين جميعا ، كما حاول أن يمزج بين أسطورة أورفيوس من جهة وأسطورة إيكاربوس والفصص الذي من جهة أخرى . ويقارن الباحث أورفية أدونيس بأورفية الشاعر « ويلكه » التي تجسدت لديه في صملين بارزين هما « مراني دوينو » و « أغان أورفيوس » ، حيث يتم التعبير عن الرمز الجوهري الذي تمثله الأسطورة ، وهو فكرة اختراق الحاجز الفاصل بين عالمي الحياة والموت ، وهذا يميز أورفية « ويلكه » بطابع وجودي واضح ، ويجعل لأفكاره قيمة خاصة تبعده عن الحس العيشي والمدمي . ولا تقتصر الصلة بين أدونيس وويلكه - كما يراها الباحث - على مجرد الاشتراك العام في الفكر الأوربي ، بل تمتد ذلك إلى درجة التقارب في الرؤية الفلسفية الشاملة ، وفي الأسلوب الشعري ، وفي الصور الشعرية الجزئية أيضا .

● وعلى المحور نفسه - مع اختلاف المنهج - يدرس بتعيسى بوجمالة « الرؤية الأوربية والوعي الممكن في شعر الفيتوري » ، لي طرح سؤاله الجوهري من طبيعة رؤية العالم عند الفيتوري ، بوصفه مثالا لثمة أو جماعة هي « الزوج » على وجه التحديد ، وكيف تستبطن هذه الرؤية من البنية النصية بمسوياتها الجمالية والدلالية المختلفة ، محاولا الإجابة عن ذلك من خلال تحليل واف للمتن الشعري .

وقد لاحظ الباحث أن هناك زمنية وتاريخية مختلفة في المعجم الشعري الذي يلج على المحصور عاكسا طبيعة الإنسانية الحميمية . هذه المرجعية الإنسانية تعتمد على تقابل ثنائي مركزي بين الإنسان الأسود والإنسان الأبيض . وعلى مستوى المرجعية المعجالية تصاليف تركزز التالية الدالة نفسها التي تتسحب كذلك على المرجعية الزمانية والتاريخية . وقد نبهت التصوص بتيلع خطاين تنازعين هما الخطاب الأسود بوصفه متجزا لفعالية حديثة ، ومتفعلا بالخطاب التاريخي الأبيض بخواصه المملوئية . وقد انتهى الباحث إلى تحديد بيتين دلالتين هما : بنية تقدير الهوى ، وبنية استعادة الهوى . ويطلق الباحث على الحقلة التي تحكم آلية اختصار رؤية الشاعر اسم « الأوربية » دون اهتمام بدلائنها الدلالية الضيقة ، بل مشيرا إلى رمزيتها الشمولية الضمنية . لقد اتخذ الإغريق أسطورة أورفيوس رمزا للنصحة التي عرفها الضمير الجمعي الإغريقي ، وقرينة لانهايت هويتهم الكلية في مرحلة من مراحل تاريخهم . ولعل هذه القيمة نفسها هي التي تنجدها في كثير من الإبداعات الزمنية شعرا ورواية . والقراءة التحليلية لبنائية المتن الشعري عند الفيتوري تشي في نهاية الأمر بنوع من التماثل بين البنية الدلالية العامة للمتن وبنية الأسطورة ، بالإضافة إلى مجموعة من المصاحبات الدلالية والفرائن التخيلية التي تشكل ما يصبه حقولا دلالية مضمرة ، أسهمت بشكل أو بآخر في تسج الفضاء التصيري للتصوص الشعرية .

● ويبحث محمد صالح الشنطي « خصوصية الرؤية والتشكيل في شعر محمود درويش » متناولا مجموعته الشعرية « حصار لمذائع البحر » برصد خصائص عالمها الشعري الفنى عن طريق مصطلحين مهمين هما « خصوصية الرؤية » و « خصوصية التشكيل » ، مركزا على الظواهر

الأسلوبية المتميزة والدالة في تجلياتها الشكلية التي تفضي بروية متماسكة مفردة لمرحلة تاريخية حاسمة في حياة الشاعر ، والقضية التي ارتبط بها .

وإذا كان محمود درويش يمتدح على المستوى الزمني إلى الجيل الثاني من شعراء المدرسة الجديدة فإنه يمتدح على المستوى الفني إلى جيل الريادة والتأصيل في الشعر الفلسطيني الحديث . وقد بدأ شاعرنا غنائيًا في أصالة الأولى ، وانتهى إلى كونه شاعرًا ملحنيًا فذا في أصمالة الأخيرة . وهذا يتيح لدارسه فرصة الحديث عن غثيله لتيارات تعبيرية متباينة في شعرنا العربي المعاصر ، تتسع لنصل إلى الربط بين الطرائق الأسلوبية في شعر زارقيان ومظفر النواب من طرف ، والطرائق الأسلوبية عند أدونيس وعفيفي مطر من طرف آخر . ويرى الباحث أن قصائد النديون تدور حول محور جديلي أساسي يهبط على تراسل الزمان والكان ، ومنه تنبثق سائر النتائج الضمنية التي تشكل قطبي المعادلة الدالة فيه . ويلعب تيار « الغناء / الحوار » في تقاطع طريقه دورا مهمتا في تشكيل البناء المعماري للقصائد كلها في هذه المجموعة . وتتحصر الأنماط هنا في ثلاثة : النمط البنائي المخلق أو الدائري ، والنمط الملحمي ، ونمط المذكرات الشعرية . ولكن الشاعر يعمد في كل الأنماط إلى إقامة توازن فريد بين نظام « الشفرة » ونظام « الرسالة » ، أو « نظام الترميز » و « نظام التوصل » . ويخلص الباحث من تحليله لبنية التعبير الشعري في المجموعة إلى أن مناحي التفرّد والخصوصية في رؤيا الشاعر لا تنبع من كونه يصطنع أدوات جديدة مغايرة لما هو سائد في شعر الحداثة ، بل تنبع من كونه يوظف هذه الأدوات السائدة ويستطغها بصورة خاصة على جانب كبير الخصوصية . ويرى الباحث أن أبرز الخواص المميزة لبنية التعبير الشعري عند درويش تتمثل في سيطرة الشيد ، واعتماد الصياغات المتعددة في إيقاع الحروف ، والتكرار ، واستخدام الأسطورة ، واستدعاء الشخصيات التاريخية والمعاصرة ، والتركيز على الصورة الشعبية في سياق الجدل بين ثنائية الوجود والعدم ، وخاصة التناهي ، وتوظيف الاستفهام سمة أساسية في تقنية التناهي .

● وي طرح شاعر عبد الحميد مفاهيم « الحلم والكيمياء والكتابة بأساسا للقراءة في ديوان « أنت واحدها وهي أمها » انشرت « للشاعر محمد عفيفي مطر » ، فيرى أن إمكانات الإنسان تتمثل في شكل دوافع تسمى إلى التحقق من خلال أشكال معينة من النشاط ، وهذه الأشكال تجعل الطاقات الكامنة عند المستوى الأصغر من الوعي ، حيث يتم التعبير عنها صورا وأنماطا رمزية للرؤى والنشاط السلوكي .

وفي حركة دينامية متجددة بين الدخالي والخارجي يمدد الشاعر اكتشاف عاله الداخلي مرة أخرى ، مفجرا منابع الخصوبة والثراء ، يحولا الحلم إلى كتابة ، والكتابة إلى كيمياء . والمنطلقات الأساسية التي يتكئ عليها عالم الشاعر محمد عفيفي مطر تتمثل في عدة محاور مهمة تعكس الرؤية الفريدة للوجود وتبلورها . هذه المحاور هي في تقدير الباحث : الحلم ، والسبيل العربية ، والكتابة المجاوزة ، والزمن بأبعاده الثلاثة : الماضي والحاضر والمستقبل .

ويعمد عفيفي مطر فيما يرى الباحث شاعر صعب ، لكنه ليس خامضا . وصعوبته نابعة من فقدان كثيرا من مقاتيحه . ويقتل المحاور الأربعة السابقة في مجموعها مفاتيح لحل شفرة شعره . إن فلسفة « الفوضى » مثلا تبلور صورا وتركيبات وروى متعددة في شعر عفيفي مطر ، كما يضيء الموروث الديني الإسلامي بوصفه ذاكرة جمعية مساحة غالبة من هذا الشعر . والفكر الهرمسي المصري والإغريقي القديم يمثل عنصرًا ثالثا يسم بنية التعبير الشعري عنده .

الشعر إذن عند الباحث سيرة ذاتية وسيرة كونية في آن واحد ، والكتابة فعل غصبي كالحب ، وبخيرة صوفية تتجاوز الظاهر المحسوس ، والعناصر كلها برمزيتها وإغناؤها في عالم الذات تحيل إلى عالم الواقع ، وتوحى بالأمل في التجدد والمخلق والتقدم ، وتشير أيضا إلى قدرات الشاعر المعاصر وأحلامه بقهر الوحوش القديمة .

● وتدخل بنتا فريال مجبوري فزول إلى دائرة نوعية أخرى من البحث ، فتكتب عن « لغة الغند الجميل في شعر التمانينيات : النموذج الفلسطيني » ، موضحة أن أمام الشاعر الفلسطيني فيثان مرتبطتان باللغة والشعر : إحداهما مواجهة الخطاب الأيديولوجي العربي الرسمي ؛ والأخرى معارضة الخطاب الشعري العربي الراهن ؛ ولذا يصبح الشاعر بالضرورة « الجميل » للسلطة من خلال تمسكه بجماليات الصراع إن لم يكن بفعل انتماؤه للمحد . كما أنه يمثل النزوع الدائم إلى الانفتاحات من الخطاب الشعري السائد بإبداله وطول تداوله ، حيث يجسّد هذا النزوع في فعل الإضافة أو فعل التوسيع أو فعل المجاوزة .

والشعر الفلسطيني في التمانينيات يشفح عما يمكن تسميته لدى الباحث « باللغة الغضة » ، أي اللغة الناعمة الناضرة البكر ، حيث يلوح الشاعر ولا يصرح ؛ يقتضئ الجمال في الوعي ، ويجفهر بالدلالة بعيدا عن الصراخ والاستعطاف والشهيرة والإدانة ؛ يستشرف المستقبل ولا يتنبأ الماضي أو الحاضر . وهذا الشاعر الجديد يستخدم عادة المناقضة البلاغية والتوهين الأسلوب عوضا عن التهويل البيان والمزاينة الكلامية ؛ فقصيدته إذن تغلت من التقريرية والماعطفية والخطابية ، تلك السمات التي تسم القصيدة الستينية والسبعينية ، لتسمى سميا حادئا نحو التشكيك والإشارة وتوليد المفارقة . ود التيمة « التي تطغى على الشعر الفلسطيني الثمانيني هي الغياب ، وهو يشمل المنفى ولكنه يتجاوز في الدلالة والتجريد . ويصبح الغياب كثيفا وعينيا من خلال استخدام تراكيب ومفردات لغوية تشي بالحضور المغيث ، كما نلمح في قصائد « يوسف عبد المزمز » و « وليد خازنار » و « راسم المدهون » و « مريد البرغوثي » . ولا تتوقفنا القضية – في تقدير الباحث – بفلسفتها

أو أيديولوجيتها ، ولا يقيّمها وعلاقتها التناسية ، وإذًا تستوقفنا بكلماتها ، وتضاريسها ، وتجملتها تلمس تفصيلاتها وموجاتها ونستمتع بها عضوًا عضوًا ، لذلك فإن الشاعر الفلسطيني الجديد بلغته وجماليته ومكابرته الثورية يتعدى ويستمر في الوقت نفسه .

● ويقدم أبجد ريان دراسته عن الشعر البحريني في ضوء التغير الاجتماعي ، من خلال نموذجين مهمين من شعراء البحرين ، وهما الشاعر علي عبد الله خليفة ، والشاعر قاسم حداد . وهو يرى أن تجربة الشاعر الأول تثرى غنائية القصيدة العربية من خلال حوار بين عدة مستويات رئيسية ؛ حيث يتوزع عالمه الشعري على ثلاثة محاور تتجاذل حينًا وتتوازى في أحيان أخرى ؛ وهي ذاته ، والمخلص ، والحبية الوطن . وتعتمد الصورة عنده على البلاغة التقليدية غالبًا ، إلى جانب بعض الصور الحديثة . كما تتنوّع موسيقاه للنسق الذي نشأ مع ولادة الشعر الحر ، وإن كانت لغته تمثل أحيانًا تداخلًا بين العامية والفصحى في محاولة لإحياء الطغس الشعبي . فقصيدته بشكل عام بسيطة البناء ، متوسطة الطول ، لا تعتمد أي تقسيم داخلي ، لأن هم الشاعر هو التعبير عن معاناة شعبه ، وبخاصة فقره ، وليس التجريب الطليعي . أما الشاعر الثاني فتطرح تجربته مشروعا شعريا يختلف جليويًا عن النمط التقليدي ، حيث تتنوّع الموسيقى عنده بداية من الاعتماد على فكرة الوزن ، إلى الاعتماد على فكرة الإيقاع الشامل للتجربة في الشعر النثري . كما يخوض مغامرة خلاقة مع اللغة من حيث البنيان الصرفي والاستقناق ، وكذلك يعضي بإدخال القيم البصرية التشكيلية إلى عالم التجربة الشعرية . وتتنوّع أطوال قصائده بين المتوسط والقصر و « الميكرو وقصيدة » أو القصيدة الوصفية التي تتكون من سطرين أو ثلاثة ، فيقدم الباحث دراسة لمسلكها المتعددة عند الشاعر ، وينتهي إلى نتيجة مؤداها أن الشعر البحريني الجديد يمثل رافدا أساسيا من روافد الشعر العربي المعاصر بكل تطاعته ومعاركه وآفاقه .

● ويختتم عبد الله الغدامي هذا المحور ، وملف العدد كله يبحث عن « مخارج للمرأة في الفعل الشعري المعاصر » ، حيث يبدأ دراسته متوقفا عند لوحة المرأة في الموروث العربي ، وجمالياتها في صور مختلفة « مومودة ، مبهودة ، ملكة ، إنسانة ، وأهبة النهاء للأرض » . ثم يتقدم في بحثه ساهبا إلى سير نموذج المرأة في الفعل الشعري ، على أساس أن ما نصل إليه من نماذج هو في حقيقته تجليات للتصور الباطني لدى أصحاب هذا الموروث الشعري ، وذلك من خلال تحليله لثلاثة نماذج شعرية مختارة يراها ذات طبيعة نمطية دالة .

الأول نص لشاعر خالص العربية لغة وحسا هو حسين سرحان ؛ حيث تعد قصيدته إفراسا نموذجيا للدلالة النصوبية عن المرأة كما هي في الذهن العربي الجمعي ، فهو يبحث صورة المرأة/الموت في الموروث العربي ، حيث يأخذ الحب والموت معا معاقلين مصيريين للمرأة .

والثاني نص رومانسي للشاعر غازي القصيبي ، يعمل مفارقة جذرية عن سابقه حيث يفتح هذه الصورة الموروثة بصورة أخرى تقوم على مصدر إلهام آخر ، يتعامل مع السابق ويناقشه ، فيتحقق الخطاب المباشر للمرأة عنده ، وتصبح سببا لحياة الرجل ومصدرا لسماعته ، حيث يعبر عن نموذج المرأة/الحياة . وإن ظلت المرأة عنده حضورا أثريا خالصا بلا إرادة ولا فعل .

أما النموذج الثالث فهو نص لحديثي الشاعر محمد جبر الحري يفتح أفقا جديدا لنفسه ولما يفيض إليه من دلالات ، حيث تحقق قصيدته صورة مختلفة لامرأة جديدة ، تخرق القيد فترفضه ، وتحقق نصا ذا رؤية جديدة ، يعبر عن نموذج المرأة/الفعل ، المواكب لتطور الشعرى والحضارى للإنسان العربى .

التحرير



من المحاور القادمة لمجلة « فصول »

● النقد العربي الحديث

● الأدب والتكنولوجيا

● توفيق الحكيم





منذ شهرين فقدت الأمة علما بارزا من أعلامها ورائدا من رواد أدبها وفكرها في
العصر الحديث ، امتد عطشه قرابة ستين عاما ، لم يتوقف خلالها نبضه أو توقفت
حرارته ، هو الأديب المفكر وشيخ كتاب المسرح توفيق الحكيم .

ولما كنا في مجلة « فصول » نلزم في كل عدد منها بتقديم مجموعة من الدراسات التي
تنظم حول موضوع بعينه ، فقد شرعنا في الإعداد لإصدار عدد خاص منها من توفيق
الحكيم ، يأتي في تاريخه بالنسبة لما سبق إعلانه من غاوير الأعداد القادمة . ونحن نيب
بكل الدارسين في الوطن العربي ، الذين يعرفون للراحل مكانته ، أن يسهموا معنا في
الكتابة عنه في هذا العدد .

سينية أحمد شوقي وعيار الشعر العربي الكلاسيكي

ياروسلاف استيتكيفتش

أهم صدمة أم هو تصميم أو لعله من طبيعة الشعر لدى أحمد شوقي أن طرقه لموضوع مثل موضوع الأندلس كان مرتبطاً ، بل ملتزماً - عن طريق التقاضي والتجاوب - بشكل بنائي معين وبعين بل بالغايات مفردات ذات تَمَيُّق ومعالم تراثية ؟

ومن هذا التماثل الذهني التام لدى أحمد شوقي بين بلاد الأندلس بمفهومها مكاناً وزماناً لها مغزى تاريخي معين ، وبين الموقف التجريبي المتوارث في الشعر العربي من زمن القفدان المطلق ومكانه . هذا التماثل الذي قد تأصل في منظور الشاعر الجمالي حتى أصبح شيئاً عفويًا وعضويًا . وقد يكون هذا سبباً من أهم أسباب تقليدية - أو بمباراة أصبح - تراثية الشعر الذي قاله أحمد شوقي وهو في تلك البلاد - أي الأندلس ، ولا يعتبر شعراً هذا كما سترى على سبيل تجديد التراث الشعري بصفته تراثاً نظرياً مجرداً ، كما أنه لا يعتبر محاولة ليتم لأنه كان قد مات ، كما أنه أيضاً لم يكن نقلاً لنماذج شعرية بداعها بصفة نموذجيتها وقربها من مثل عليا متفق عليها مسبقاً استثناء عن تقليدها احتراماً لمهنة صنع الشعر . فكل هذه الأفراض أو الاعتبارات - إصلاحية كانت لتربة الشعر البور أو تعليمية أو إنشائية - كانت بعيدة كل البعد عما يتوهمه الشاعر ؛ لأنه مع اقترابه في مرحلته الأندلسية من أخطاء شعرية تراثية لا يستجيب إلا لما هو أعمق وأصبح صدى في نفسه الشاعرة الواقة هناك في تلك البلاد ، ذلك الوقوف النموذجي السرمدي القويم على منبع الحزن الذي لا متع للحنن في التراث العربي غيره . فلندع الشاعر نفسه^(١) يلدركنا بكل مباشرة بتفكيره في « سينية » البحري « كلها وقب ببحر أو أطاف بأثر »^(٢) ويتلفاظة هذا التفكير ، وأنه في حالات تأثره بإلحاح تواجد معاني ذلك النموذج البعيد في ذهنه قد أشد فيها بينه وبين نفسه « [٢ : ٤٥] بيتا من اشعر كان يحول في خاطره جولاناً إيجاري الإصرار :

وعظ الباحثري إسوان كسرى وشفتي القصور من حيد شمس [٢ : ٤٥]

هذا الاعتراف من ناحية أحمد شوقي مع عائلة البحر (الخفيف) والروى (السين) بين قصيدة البحري - ذلك المرشد الوجداني في جولات الشاعر الأندلسية - وبين البيت الذي أصبح نواة ومتعلق إيقاع لقصيدته الدائمة الصيت هي الأخرى باسم السينية - عضاً كل شفافية الروابط هذه بين الدافع الشكلي الأول وبين الكائن الشكلي النهائي ؛ ربما لا تجاوز ربط الذرة بالذرة سواء بالمعنى المجازي أو بالمعنى الاشتقاقي .

هو للشكل ولاطرهه بالتقليد تقليداً ، بل إن ما يجمتا تقليداً ومنهجياً هو إثبات المحصور لقصيدة أحمد شوقي كبنية لغوية معينة ضمن القويم الأوسع الراسخ تاريخياً لهذا الشكل المعقد التكوين والبناء المسمي نوعياً ، بالمعنى الاصطلاحي بالقصيدة العربية . إن فعلنا ذلك ، أي

عمل أية حال ليست المسألة مسألة تقارب التقليد أو الابتعاد الإبداعي المبكر بين سينية البحري وأحمد شوقي كما لو كان بيتاً في ذاته أن إحداها عمود النسب والأخرى فرع - حتى وإن كانت تلك المسألة قد شغلت أذهان النقاد فيما مضى بعض الشغل . فليس هذا

لأن ما يقوله صاحب « اللوزنة » الأمدى لا يرمينا بل يبعثنا على بعض التحير : فمن قصده المنهجى أن يوازن بين قصيدة وقصيدة من شعر أبي نغم والبحترى إذا انفتحت قصيدتها في الوزن والقافية ، ثم أمر معنى ومعنى ، ثم أن يقول « أيها الشاعر في تلك القصيدة وفي ذلك للمنى »^(١) .

فليست المشكلة هنا وسعها أن الأمدى لا يتخذ هذه الفكرة عمليا في متن كتابه بقدر ما هي في اتخاذ اتفاق الوزن والقافية أساسا منهجيا لنوع من التحليل المقارن يتناول أفعالا شعرية على مستوى الشكل الكلى أو البنى فتركتنا مثل ذلك النقاد تتعامل : أين هذه الفصائل الكاملة - أو حتى شبه الكاملة - التي قد وعدنا الأمدى بعرضها ، وما هي العلة للمنهجية التي تجعل الناقد يختار نماذجها للمقارنة ، أو الموازنة التي مثل هذه الأسس المرفوضة حتى في نقد السراقات السوء الطالع الطويل (الأمدة)^(٢) ؟

وئمة ناقد آخر يوشك أن يحقق ما لم يحققه الأحمدى أي أن يتخذ القصيدة برمتها - تقريبا - مراما ورمي للعمل النقدي وبالتالي يجعلنا نقسرب بخطوة واحدة - أو بخطوة - من المفهوم الاصطلاحي للقصيدة كوحدة شكلية ذات معنى تتجاوز الجزئيات الشكلية والناحية البلاغية البحتة المنجية على المفهوم الجزئى وحده للمقول الشعرى ، وهذا الناقد هو أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاص . هل أن منيج الباقلاص هو الآخر لا يقدم إلا تراكي أو توسعا كما جعلنا جزئيات شكلية للمعنى من حيث إنه يتناسى الوحدة الكبرى التي لا تعرف عنها في النهاية أكثر مما عرفناه في البداية لأن في آخر الأمر لا يسم هذا الناقد إلا الصيغ البلاغية وبعض مسائل عقائدية^(٣) .

فتدور في جولتنا ونرجع لبداية الإطلاق في تاريخ نقد الشعر العربى على القصيدة كوحدة شكلية فترتاح إلى تلك البداية مع بساطتها أكثر مما نرجحنا إلى المدارس البلاغية المتخاضعة . فذهب مثلا من قول ابن سلام الجهمى بأن « أول من قصد القصيدة وذكر الوقائع هو للمهلل بن ربيعة التميمى »^(٤) ، أن الجهمى يبرأ أهمية كبيرة للبيئة التاريخية على أن ثمة شكلا كليا لقول الشعر العربى يقال له القصيدة ويبدو أيضا أنه يوشك أن يزعم بأن مع تكوين هذا الشكل الكلى يقع انطلاق حقيقى في الشعر العربى نحو مرحلة التصنيع^(٥) .

وئمة أيضا الجاحظ مع تفرقة بين الطوال من القصائد وقصائرها ومع إنباته هذه الطريقة وسجوا اصطلاحيا لكل منها وتلويحه بأن لها ميزات شكلية خاصة تتطلب من جانب الشعراء وعيا شكليا وميلا أو موجبة من نوع معين^(٦) .

ولعل أبرز صوت في هذا السياق هو صوت أبي عبد الله الحسن الحلقى (القرن العاشر م) صاحب « حلية المحاضرة في صناعة الشعر » . وقد رأى الحلقى القصيدة بناء متصامك الأجزاء مثل الجسم الإنسانى . وكان تشبيه هذا بعض انتمائى في النقد العربى . إلا أن المسألة لم تتجاوز إثبات فضل حسن التخلص .

يرغم كل هذا التجاذب من جهة النقاد من لفت النظر نحو الشكل الكلى للمقول الشعرى كان هذا الشكل - مع غرابته التي كانت قد أصبحت كلفة ومع تعقده الذي كان قد تحول إلى بداهة - ما زال يعد زمينا جيادا بعد جيل يترارث وتراعى به . كان شعراء العصر الجاهل

إن أثبتنا المحذور الموضوعى لقصيدة أحمد شوقي إزاء التراث الشكل النوصى للشعر العربى ، وجدنا في الوقت نفسه أن ارتيابنا بين السنينين وامتزاجنا في كيفية الربط بين السابقة واللاحقة منها بفنان أهمية : وأن تأتى إلينا هو عمل شمرى معين لشاعر معين نشعر بوجوهه في أصعب من التجربة الشعرية العربية الشاملة شكلا ومعنى ، كما أننا نشعر بل نعرف يقينا أن هذا العمل الشعرى إن كان يته وبين غيره شبه جدرى حقيقى فإنه حتى بده شبه شئ فرفض علينا تجرئته الحسية التي تكاد تكون مرئية ومسموعة وحتى ملموسة بذلك « الغير » النوصى الأقرب ما يكون إلى قالب ذهنى مجرد أو إلى صيغة إدراكية مهيمنة تحيط بكل طرف وتلبس في الرضى العربى باللفظ الشعرى ، ويقاها للتألف للشاعر ويداربه ضمنية للأشياء والأمور والرموز ، وذلك من خلال ترتيبها حسب منطق تنظيى متواتر أمرا وأشكالا بناحية لا يعرف الشاعر العربى لها بداية كما أنه طول قرون لم يتصلح متى وإلى أين يستبقى .

لعلنا أن ننظر إلى قصيدة أحمد شوقي السنية - وهي هذه التجربة الشكلية وغير الشكلية - من خلال ذلك المنظور الشمولى بصفته للعامل الموضوعى الخطيقي لقصيدة شاعرنا أو لقصيدة أى شاعر آخر يقع في نطاقه الزمنى حتى وإن كان هذا المنظور دخيلا بل غريبا على التفكير النقدي المنهجي في الزمن الذي قبل فيه هذا الشعر - وبالتالي حتى وإن كان لقول الشعرى بشكله الكامل ، ببدايته ونهايته وبترتيبه الداخلى ومعطى هذا الترتيب ، أمرا لم يكاد يخطر في النقاش النقدي .

أما الذى نؤشش والذى طين منهجيا فليس إلا ذلك المنظور اللابنائى القائم على وحدات القصيدة القصيرى والمتخذ أساسا على وحدة للمعنى عبارة أو جملة ، ولا معنى إن لم يكن « مفيدة » أى إن لم يتم بكل إنجاز واستجواب على حدودها عرضها بيت من الشعر ، ولا يقى في هذا المنظور بعد هذه الوحدة الأساسية إلا وحدة المعانى المكونة من تلك الوحدات « المقيدة » بفضل تواجدها مستودعة في إطار أوسع يعتبر موضوعا - أو عرضا - إن قلنا مصحينا الاصطلاحي . هل أننا مع حصولنا على هذا التعريف الاصطلاحي للغرض بما هو موضوع لم نبلغ شأوا بعيدا فيما نحن فيه بل نجد أن القصيدة كانت شكلية يكاد لا يقع لها ذكر اصطلاحى في نقاش المعنى أو وحدات للمعنى في الشعر^(٧) وأن ثمة أغراضا مختلفة كلها - على اختلافها - تمثت معا في دار واحدة كما لو كانت غرضا . فتكون مثل هذه الأغراض شيئا غسبيا موجودا بتألفها المعادة في هيكل غير يابى بدقة نظرية ، ويكون عدد الأغراض ونوعها حسب تنوع الموضوعات في أقسام ذلك الهيكل : فلا تكن أقسامه ثلاثة كما هي المعادة كانت الموضوعات هي الأخرى ثلاثا ، وبالتالي تصبح القصيدة من زاوية النظر تلك ثلاثة الأغراض . وهذا تقريبا كل ما يسم الناقد التقليدى للمعنى كما أنه أيضا خلاصة مشكلة ربط « سنية » أحمد شوقي بـ « سنية » والبحترى ، لأننا إن ملنا إلى المنهج التقليدى للمعنى إليه وجدنا خلاص بعض تشابهات بين القصيدتين كلها معصوية في المفهومين التقليديين لوجدنا للمعنى السابق الذكر .

أما وحدة للمعنى التي هي في نفس الوقت الوحدة الشاملة للمعنى الكلى في هذا الهيكل الجبر للمعنى « المقيدة » وللأغراض - موضوعية كانت أم لم تكن - « شيئا كليا يكاد لا يقع لها ذكر في المناهج التقليدية التعليمية بل أكثر من ذلك ليس لها دور فعال في ذلك النقد إلى حد كبير

الجعلية ويقول لنا إن الماضي يعيش في ذكرهاتنا من خلال طاقات خاصة تجرّه وتحوله إلى حين مطلق ، وهذا الحنين لا يموت أصلاً لأن جلوه قد تأصلت في تلك الرياض والحماكم السرمدية المعروفة باسمها كثيرة... من بينها العقول الأولى وروح الأم رؤى بالحب المطلق وقرموس الإنسان الكامل الأول .

أما الشاعر الجعالي فلم يرض أن يقول بكل هذا جهاراً لأن لغة الشعر مع كل إشراقها فهي في نهاية الأمر متدوع أسرار . فحدثنا هذا الشاعر بغموض كما يتحدث حافظ أسرار وسائد معبد وكانت الغائز أولا من أطلال أشياء مضيت ومن أشكال مستترة سماها ديورا ومن دمن وعن استحالة الوصال وعن بعض أشياء أخرى مثل الأثافي وكان ثمة أيضا وأبداً سؤال بلا جواب .

فهم الشعراء من هذه الأغاظر الغفيرة ما فهموه ، وحتى في العصر الجعالي كان الغفر قد أصبح واقعاً إدراكياً ولم يشمل أحد من معنى الدمن مثلاً أو عن معنى الأثافي أو حتى معنى الأطلال وعن ذلك السؤال الإيجاري ، مع أن تلك الكلمات كانت معيقة طعياً صهييا ولعلامات تاريخية واشتغالية أصعب . فثبتت لغة الشعر هذه في حالة كإو كانت حالة ما وراء الوعي أو التزويم ممزجة ما بين الظاهرية المبسطة القردة والمجازية المفتوحة على مصارعها . كانت مثل هذه اللغة ومثل تلك الصور تسمح للشعراء بأن يفهموها كما يفهموها وحسب مستويات إدراكهم لأسرارها التي كانت توشك أن تصعب الغزاً .

هذا ما يحاول أن يقوله لنا ذرة المنة بلغة الحقيقة التي هي لغة ديوان الشعر - فليس هذا القرضا منا خارج ما تسمح به قراءة شعره . فقصائده كلها يمكن أن تعتبرها نصير الحقيقي المتعبد عليه - أو التحليل الضمني - للشعر العربي كما توارثه هو وكما توارثه منه ومن أتاده أجيال متواصلة من الشعراء ، لأن من إدراك شاعر واحد من هذه الزمالة الشعرية التاريخية - ومرة أخرى نقضل أن نرجع إلى لحظة معينة وهي لحظة ذي الرمة - من خلال مثل هذا الإدراك المفرد نستطيع أن نطلع على ما لا يتم به التناقد مع أهميته الملحة : وهو مجرد لغة الشكل الشامل في الشعر العربي - أو وجود لغة القصيدة كإجابة كبرى ذات معنى : لانتاقي وإن قلنا بعض الأغاظر الغفيرة الصغرى من تلك المجموعة التي عثرنا عليها عند تساق لأنا الأولى حول معنى مستهل القصيدة الجعالية ، فلما نأت تساق لأنا أخرى متواصلة متشابكة تطاردنا على طول قراءتنا لقصيدتنا الجعالية الأسوة .

فلتنتقل مرة أخرى إلى الشاعر الأموي ونطلب منه التفسير. أو الترجمة للغة تلك الإيماءات الكبرى . فريد الشاعر الأموي بأن كثيراً ما يكون تفسيره أو توسعه أو تكثيره لتلك الإيماءات : فهكذا يحاول عن طريق الكم لعله يسفر عن الكيف كما فعل نحن الآن بالتصوير للكبر . وإيضاً تبرعاته وتفسيراته لبعض الصور والمعاني : وقد تمودنا هل تسميتها بتجديدات - إن اعتبرناها بعين صحيحة الاعتبار وجدناها هي الأخرى مسيرة لا يشبه قانوناً خمتها لا يختلف عن غيري عليه القصيدة الجعالية بل يشبه .

فتجد ذا الرمة مثلاً وهو يركز في نسبة عالية من قصائده على الضمين الأولين من شكل القصيدة الثلاثية الأقسام - أي على التنسيب والرحيل - مع أنه يميل أو يكاد القسم الثالث الذي يتراوح مجاله بين الاعتراض القليل أو الاعتراض الذاتي أو اللوح . وحتى إن

ياروسون شعرهم من خلال هذا الشكل بهذه الألفة بل بالهذاعة الكلمة وأصبحت موارسهم له بفضل إيجاب تاريخيتها قاربنا أو معياراً أو صوداً للجانب الشكل الكلي أكثر منه للجانب البلاغي والبياني الجريين ، مع أن التقاد استمروا جيلاً بعد جيل وهم لا ينتهون إلا لجزء بعض النظر عن الكل .

ومعاً إن أردنا أن نحصل على الرؤية التاريخية لتكوين القصيدة العربية أو حتى لتشيخصها وتطورها الألفي فعلينا أن نسل التقاد أسئلة لا جواب لديهم عليها . وإن كان ثمة حوار حول هذا الشكل فمحورنا الوحيد الذي يمكننا أن نتناش معه الشعر العربي على صعيد الشكل الكلي - أي القصيدة - إنما هو الشاعر نفسه دون وساطة ودون شاعرة . وبالتالي إن أردنا أن نتوصل في مسائل تخص بناء قصيدة ما لشاعر من من الشعراء الجعاليين فعلينا أن ننظر إلى تلك القصيدة أولاً في إطارها الجعالي الجعالي لكي نثبت أي نادرة النوع في تكوينها أم نموذجية وما درجة تماثلها وتكاملها الشكل . أما الخطوة الثانية فعلينا أن ننشأها إلى إطار زمني مختلف - أسوي مثلاً - فنسل شاعراً مثل ذي الرمة بعض الأسئلة عن قصيدتنا الجعالية : عن تقنية بنائها وعن معنى تلك التقنية وتلك البناء .

وقد يكون سؤالنا الأول : لماذا ذكر الشاعر الأموي في كذا وكذا قصيدة من صنعه البناء الرئيسي لتلك القصيدة الجعالية بسياق أكسها الموضوعية الثابتة والاستدامة العديدة في نطاق معاني (أي مرفقات) تلك الأقسام . فريد علينا الشاعر الأموي بأنه أصلاً لا يدرك لماذا فعل ما فعله ولكنه لم يستطع أن يلفظ غير هذا الكلام ويصله الطريقة : كما أنه يقن أنه من مربة الاعتباري لا يرى العالم من حوايلي إلا من خلال هذا الشكل بعلمه والموضوحات والمعاني ، ويعلق أن هذه هذا ليس ماينا غنيا محصوراً في حدود الأرض تحت قدميه ورقعة السماء فوق رأسه والأفاق فيها بينها ، بل هو يشمل زمنه ويتغير وإخافته ، والذي يمتنه بزمنه ويوارثه يكون أيضاً لزمة أتموه وقومه وإرثانهم ، وكل هذه الأشياء مما تعني تاريخاً وطريقاً حيوياً مشتركاً تمتد في التماثيل مضادين : نحو الماضي ونحو المستقبل ، أما ما بينهما فهو عين الطريق أو الحاضر الذي لا وجود زمني له إلا في لحظة الوعي .

قد حير من هذا الاستطالاب وعن قلق الإنسان المسك بين هذين الطرفين شاعر آخر من عصر غير العصر الأموي تمتد وتطوى معظم قصائده على الطريق الذي هو مجرى وعيه وضمه والروحي :

وكسفي غراباً أن أبست متسبها
شوسكي أسسني والقصده وركسني^(١)

إلا أن ذا الرمة يقول لنا إنه قد أعرك من القصيدة الجعالية التي فرضناها عليه القرضا أن الشوق كل الشوق في تلك القصيدة مسقطه وراء الشاعر الجعالي وأن القضاء هو الذي أماده^(٢) . فلل أن وإلى متى يكون هذا الشوق ؟ هل إلى تلك الدمن والأطلال وإلى ؟ الوسي في سلامها ؟ ما معنى كل هذه الأثار التذكارية التي تستوعبها كلها دار مية ؟ أبست دار مية هذه من وراثها أيضاً شوق وحين إلى ماض أبعد لقدام من أي شيء قديم ملموس أو مرئي ... وما هو أبعد شيء في وهي الإنسان ؟ هذا هو السؤال الذي يرد به ذو الرمة على سؤالنا الساذج الأول . فيستأنف الشاعر الأموي تأملاته حول القصيدة

إذا كان ملح بالنسب الملقم
أكل فصيح قال شعرا متميم
لحب ابن عبد الله أول قلبه
به يُبَيِّنُ الذكر الجميل ويقيم^(١٣)

الشيء الذى تتيحه من خلال مناجى للتقى وأسلوبه هو علم رضاء من موقفه الملقق ما بين اللاتية والموضوعة في الرؤية الشعرية - وهو موقف لا يسمح له بتصويب صورة تلك الرؤية لا على ذاتية المهمة ضمنا ولا على مهمته الموضوعية أمام الملووح . فيختار الشاعر في حيزه حلا وسطا لازدواجية الشكل في قصيدة الملح وهو إنتاج لغة شعرية ذات صفة انفعالية خاصة بنسب القصيدة في هيكل شكل لا يكون إلا توسيعا للجزء للموضوعي الخاص بالملح ؛ وكانت النتيجة أن أصبحت قصيدة الملح الجليدية قادرة على استيعاب أكثر من لغة شعرية وأكثر من أسلوب مع الإحاطة بكل هذا في إطار لا يسمح بالازدواجية في الموضوع بوصفه موضوعا^(١٤) .

وربما كان أهم شيء يمكننا الاستدلال عليه من مجرئنا مع القصيدة العربية في تياراتها الرئيسية مرحليا ومطلقا أنها تستمر - وتصر إصرارا حشيا على استمرارها - ككائن يخلق عليه جوا ونوعا ما يميز أن يسمى بـ « مقولة » الغنائية . أما المثلر الشكل الأول للغنائية في الشعر العرب فهو دائما هذا الجزء الانتقاسي للقصيدة الذى يسمى باسم لا يفهم تماما كما أنه يعزى وظيفة لا يفهم تماما هي الأخرى - وهذا هو حقل المنصر الغنائي ونصيبه ليس فقط في الشعر العرب بل في الشعر جلة ، إلا أن المنصر الغنائي في الشعر العرب منبج في إطار شكل معتد يكاد يكون ثابتا ، ودوره في هذا الإطار دور جليل إزاء عناصر أخرى - خاصة إزاء عنصر الملح^(١٥) .

ومع ذلك فإن الذى حدث في القصيدة العربية مع مضي الزمن - وكننا هنا بالتأكيد من مبررات الشاعر المخفوض حسان بن ثابت - هو أن المنصر الغنائي الذى كان مرتبطا بقسم النسب ارتباطا لا ينحل بأي سبب من الأسباب جعل يفصل عن الأصل وينحصر ميراثه له أسبانيا وروابط أخرى من بينها الربط مع شعر الرثاء فنى الأبعاد الغنائية للمستقلة الأصلية^(١٦) .

ولا مرأه أن حسان بن ثابت كان واعيا بالربط الضمني بين النسب والرثاء فيما يخص جوارها وزمنها التجريبي من ناحية كما أنه كان واعيا من ناحية أخرى بالشكل الشكل الصرف الذى يمثل حاجزا فاصلا بين الترويح والذى كان قد أعيا الشاعر المناصر له فريد بن الصصة في محاولته للتوفيق بين النسب والرثاء^(١٧) . فلم يرض حسان بن ثابت بعملية تلصيق قسم النسب برته بقصيدة رثائية الموضوع وإنما صعد أولا نصفيته دقيقة حتى لا يلقى منه إلا غنايته المحضة - أى جوهه وبعده الزمنى اللذان يميز حينا الشعر العربى بصور أشكال أملاز لا ت ورسوم عفت وعمان مثل الدهر الذى يتدهور إلى أعماق الضمير . وبهذه الطريقة أصبح حسان بن ثابت قادرا على التوفيق عمليا بين فرعين أساسيين حتى فروع الحساسة الغنائية في الشعر العربى^(١٨) فتوصل هذا التوفيق فيما بعد إلى انسجام تام . وإن مررتنا بأراحل أغضت إلى تلك الانسجام وجدنا بين مملها من ناحية تضالقت في فن اعتبر طورا مع أنه هو جلودر راسية القدم - وهو رثاء للندن^(١٩) . فاعتد الاهتمام بهذا الموضوع شرقا وغربا مع اعتماد المناسى المصرية في

الترضا أن بعض قصائد فنى الرمة قد جاءت مجزومة الشكل أحسنا بأن من وراء عملية تلك الجزء متفقا شكليا معينا يفضل ويختار حسب إحساس مرفق بنوايا شكلية لدى الشاعر نفسه . فبين لنا من خلال التروجات التى لا يدرجها في شكل القصيدة أنها ليست تصرفا مستهترا في شكل أصل بقدرا ما هي محاولة لفهم تلك الشكل الأصل . فبيننا الشاعر الأموى إلى أن الحركة العاطفية في القصيدة يمكنها أن تطوى على نفسها فتخرج بعد رحلة تشبه طورا إلى نقطة البدء مثلا فعل ليد بن ربيعة العمارى في قصيدته البائية^(٢٠) . فطوف الشاعر الأموى هو الآخر . ويرجع أبو الأخرى يجعل رحلته محاولة لحلق بكل ما ضاع عليه من تلك الدنيا المرحلة التى كانت وسوف تبقى للأبد دارمية . فتصول رحلة اللحاق بالمستقبل إلى رحلة عودة إلى الماضى . وتتكون بهذه الطريقة نواة قصيدة غنائية من نوع يكاد يكون جديدا من حيث إنه يثبت للقصيدة شكلا مينا أساسا بل جزئها الأولين - حتى وإن بقيت لغة واسبب شكلية من الجزء الثالث الذى يمكننا القول بأنه يقتضى هذا الإطار المترواح الحركة العاطفية قد تحول إلى نوع من الأنواع على الذات بدلا من كونه متفقا إلى نطاق موضوعي خارج هذه الذات حسب ما يحدث في القصيدة الجماعية النموذجية . وهكذا تصبح القصيدة ككل إشارة أو تلميح إلى إرادة العودة إلى البدء وصبغ الشكل الكلى دائرية^(٢١) .

هل أننا سرعان ما نتبه إلى تطورات جليدية قادرة على إحكام الإطار الشكل لهذه القصيدة المائلة إلى الغنائية الصافية - ولا نرى هنا التطورات الفرعية أو الظرفية التى أدت إلى تكوين شكل قصيدة ذات موضوع واحد مثل القول أو الحمرة ، لأن ما يمتا هو شكل القصيدة الرئيسى المحلل للصبب الشكل التوضيحي ، إلا أننا قبل أن نخرج على متاهات الأخرى في هذه الرحلة الاستطلاعية نحو القصيدة العربية الأسوة خارج الزمن والمكان الملبسين - أو بعبارة أصح نحو القصيدة التى كان يمكن أن تكون أسرة للشاعر العربى أبيا كان زمنه ومكانه - ينبغي ألا ننفل عن بزوغ نوع من القصيدة كان يوازي النوع السابق للحض في مراحل تطوره وهو نوع القصيدة التيليفية البلاطية ، المكونة هي الأخرى من قسمين يتألفان رئيسين وهما النسب والمديح فضلا عن الرحل الذى نراه في هذا النوع في حالة ضموه واضمحلال تعريفين حتى في أوائل العصر العباسى . ولكننا لا نرى هذه القصيدة التيليفية مرسومة على الخط للمنتشر بل على الخط الطويل القويم وإلما نرعا مبنية على مبدأ الطابق والتضاد بين القسم الدال فيها - أى النسب - والقسم الذى تفترضه موضوعيا والذى كان أصلا ثنائيا - أى للمديح . من هنا خطا هذا البناء المتعد تعقيدا مائلا إلى التوتر الاستطالاجي الجليل - بل إلى التناقض الضمني - خطوة تبسيطة أخرى ، وهى أيضا خطوة توضيفية أكثر مباشرة ، حتى تتصل تماما من المقدمة الذاتية بصفتها عنصرا شكليا بحيث أصبحت قصيدة الملح التيليفية في مرحلتها النهائية شكلا موحدا فرعى للموضوع . ومرة أخرى فإن الذى يقول لنا شيئا عن مثل هذه التطورات إنما هو شاعر متمكن لوفقه في حية القصيدة العربية مثلا كان مرقف فنى الرمة في عصره . وذلك الشاعر هو المنشى الذى نشاهد في شعره بوضوح صورة الانتقال من ثنائية الشكل إلى وحدته في قصيدة الملح - لا بل نراه في مطلع إحدى سببائه يفسر لنا منهجابه الإجمالى :

ابن أبي ربيعة ووضوح اليمن وبين ما يقال فيه بأنه «الغزل العلوي» هو أن القصيدة الغزلية الحقيقية قد انقطعت للأسباب بينها وبين النسب من حيث الزمن ومن حيث الجو — فضلاً عن الأسلوب — فلم يبق فيها من النسب إلا شيء نزر يؤول وظيفة خفيفة عما كانت أصلاً . أما القصيدة العلوية فلم تستغن عن قالب النسب بمصانيفه الأساسية وبوجهه التقليدي والأطر الزمنية التي لا تزال تربط تجربة الشاعر بالمتلقي فضلاً عن الغاموس الشعري المشترك إلى أن شكل القصيدة العلوية صار كائناتاً كافية في ذاته بغض النظر من كون حلوله حين حلوله الشكل الأم ، هي النسب المنجود ، دون أن يبقى شيء مما كان للرجل ولا للفخر أو لغورها من الأجزاء الباقية ذات اللامع التقليدية التي تصلح خرجاً من دائرة هوم الشاعر إلى مراسي هوم . فتنتهي القصيدة العلوية كما ابتدأت : كلها فقدان وسرمان وسين ولا خرج أمام الشاعر العلوي ولا مفرج لأنه طريد وجداته مثلاً هو طريد تراث شكل قديم .

ولكن الفرق الأشد بروزاً بين الغزل البحت والشعر العلوي فرق تاريخي وتطوري لأن الغزل كان حظه من التطور النومي شيئاً نسبياً وكان قد استنزف معظم طاقاته الشعرية في مرحلة تكوينه أو في ما بعدها بقليل — أي في جيل مثله بشار بن برد . وسرعان ما جعل الغزل هذا يميل إلى التفاعلية ورسم كل ما فيه — أو حتى ما في ثقافته — من خفة وطراقة أصليتين . فلا ترى الغزل يسترد بعض مزاياه البوكر إلا عندما ولد مولداً جديداً كموشحة أندلسية — وهذا إن قلنا أن عالم الأشكال والأنواع الشعرية فيه مجال لمسح أو لولادات جديدة — خصوصاً إن كان الغزل الأصل ينقصه الإحساس بالغالب الشكل إلى حد بعيد — وكانت للوشحة قالباً وشكلاً ليل أي شيء آخر .

أما الشعر الذي ابتدأ طويلاً من حيث وجداته ومن حيث نفسيته فلا ينقصه الإحساس بذاته الشكلية لا في مرحلة عظمى أصلية ولا في المراحل التي مر بها تاريخياً لأنه — رغم التحولات والتبدلات المرحلية — لم يجر مروره الشكل الحقيقي الذي هو النسب بكل ما في ذلك الغالب المتوارث من ربط عضوي بين ضمنية الجود وطاهرة ترتيب المعاني ترتيباً مولداً للمفهوم الشكل .

وفي نهاية الأمر فإن الذي تبقى من قيد الحياة التاريخية من خلال الدلائل العلوية هو هذا الربط العضوي وهذا المفهوم الشكل المعرف . وهكذا نجد هذا النوع الغنائي مركز جاذبية لواقف اجتماعية وجمالية وروحية مختلفة . وحتى شاعر بلاط مثل العباس بن الأحنف (١٣٣ هـ/ ٧٥٠ م - ١٩٣ هـ/ ٨٠٨ م) نراه يتجاوز أحد الفواصل بين الغزل الصوفي المجازي وبين الشعر الذي جاءه من نجد علوياً ونراه ينضم مع روحه الحضارية الجليلية إلى العلوية النجدية وكذلك الشعر الأندلسي مع أمثال ابن زيدون وابن خضاعة البنسني ، وكذلك أيضاً الشعر الصوفي مع عظم الأمل ابن الفارض . وربما تكون القصيدة التي ابتدأت نسبياً متفضلاً وجداناً علوياً خيراً قد وصلت حل يد ابن الفارض إلى أبعد حدما التطوري أو بالأحرى إلى تكامل وانغلاق دائرياً التطوري لأن الشاعر العلوي المصري يرجع بقصيدته العلوية للمنطق الصوري التحليل إلى صورة تشبه قلب القصيدة العربية الأمازيجية الباقية الثلاث . إلا أن هذه المرة يكون النسب هو الوعاء المحتوي على الكلال الشكل ، أما البناء الداخلي لهذا الوعاء فتجعله مكوّناً بكونه غويجياً : قذمة مفردة ورحلة وأمل في بلوغ أرب

الدولة العباسية أولاً وفي دولات المغرب العلوي فيما بعد . وابتداءً بلكام من الخريجي (٨١٢ م) عند أول زوال هز عظمة بفساد بني عباس (٣٠٠) وانتهى على أنقاض غرغامة مع شاعر مجهول الاسم أضيف قوله تكملة لقصيدة أبي الجاه الرندي (منتصف القرن السابع هـ) كما لو كان اعترافاً بالوعي باستمرارية المسألة (١) .

ومن نفس الجدول الذي نبت منها تلك البكائيات على أنقاض المهجود الحفصاري والوجدان الوطني المربيعين نشأ أيضاً نوع من القصيدة نراه مثلاً أحسن تمثيل في «سيرة البحري» . فيذكر هذا النوع ويسمى وصفاً كوصف ليران كسري مثلاً مع أنه ليس بوصف وإنما تأملات ذاتية وجدانية يعيشها الشاعر من خلال حزنه المضمحل في تمجيد نفسه فيجد حزنه هذا أصداء وتجارباً تجبه من أنقاض وأطلال تمن له وكأنها قد تحولت من آثار ماعية إلى إبداء زمنية مفردة . وهكذا فإن الذي يصغه أشعار — إن كان شيء ضرورياً للإسوار حل الوصف — هو البعد الزمني كما يراه حسي ، ويكون وصفه تشخيصاً في دخته وإعادة التكوين كما لو كان قد عاد بالفعل وتكون من جديد فرما حالت وتكونت معه حالة سماعته المفردة ، لأن مستودع سماعته قد تراجع وانطوى على ذلك البعد الزمني بلكه : فهذه هي حلة التناسل الأولى لدى الشاعر . ولغة عاد أخرى لا تقل أهمية وهي التي تسمح للشاعر بأن يضع هوم موضوع ذلك الزمن المفرد . فتصبح هومه معلقة في حيز لا يتأخر واقعاً مباشرة مثلاً لا تتأخر المثالي والمفرد المستغرق في مغارات زمن ليس زمت . فيجبه حزنه كذا لو كان من بعيد وطغى في سطح واقعته عموماً صوته بدلاً لونه ويزنه — فهو الآن شيء خفيف حفيف شفاف لأنه قد تحول جوهرياً من حلم إلى حلم ومن تجربة ذاتية إلى تجربة يعيشها الشاعر من خلال تأملات مسافر في إبداء زمنية شبه موضوعية . وفي نهاية المسار الإدراكي يكون ما يسميه مثل هذا الشاعر بالناسي والتمزي قد تحول إلى موقف جمالي ذي طابع غنائي ، ويكون حزنه قد تغير إلى منيع لأنه خفية تتلجج دون أن يعترف هو بوجودها .

ومع شيء من الإلحاح حل أهمية الموهبة إلى مجال نقاش أكثر شكلية يمكننا القول إجمالاً بأن القصيدة العربية في عظم تطورها الأوضح ، إن لم يكن الأهم ، كانت قد أصبحت مزججة التركيب بسبب انضمام موضوع للرحلة فيها انضماماً تدريجياً وأن ميل القصيدة إلى التفرق الداخلي بين جزأيا البقيين وإلى الانسجام في المعنى كموضوع شامل لم يبع تلك الأندواجية الشكلية عموماً جديراً وإنما جزء النسب بلفته ومعانيه في موضع التيمة والوظيفية إزاء الموضوع الجاهل للمعنى الرئيسي بحيث أصبحت القصيدة ككل ترتد معناها الرئيسي بوسائل أسلوبية مركبة مع أنها متوالة .

إلا أن النسب من ناحية الشكل وصبغته عنصران ثابتان أولياً في الشعر العربي لم يستسلم لعمود التبعي الوطني استسلاماً تاماً بل أثبت نفسه مبكراً بعد أن انفضت في العصر الأموي من هيكل القصيدة المركبة واستبدت كدلت شكلية مستقلة — حتى وإن بقي شيء بعض غموض اصطلاحى حول نوع الشعر الذي قد تكون فيه الطريقة ، لأننا نسمع عنه عادة بعد نوع من الغزل يسمى والغزل العلوي مع أنه هذه التسمية قد تكون غريبة أو حل الأقل قد تنقصها الدقة الكافية . خشة فرق أساس بين الغزل كما نفهمه اصطلاحياً لدى عمر

مستخلص - حتى وإن كان الشاعر وإعياي بوجود مثل هذا النموذج ، بل خاصة لأنه كان وإعياي بوجود أشكال نموذجية في الشعر العربي . إلا أن بين هذا الوعي وعمله للعرضة وبين تطبيقها تطبيقاً مباشراً عند أحد شوقي برنا شامساً ، وهذا هو البين الذي يفصل بين الحينين إلى للث الأمل بمفهومه شكلاً لروا حضارية معينة وبين اللطيف العلمي الغرير إلى تطبيق مثل نموذجي ثرائي متجمد - لأن سبيل مثل ذلك اللطيف العلمي لا يقضي إلا إلى الأكاديمية للفضلة الضيقة النظر في فرضيتها . فكان أحمد شوقي شاعراً كلاسيكياً جليداً دون كونه أكاديمياً مثالياً كان من قبله أو قام شاعراً كلاسيكياً جليداً ومثل ذي البرمة من قبل - ومثلاً يتكرر التنبؤات التي لها في جدول الزمن التاريخي حضور دورى يشبه دورية فصول السنة .

وهكذا ينتهي بنا الطواف حول ما هو الاهتمام الشكل الحقيقي - أو ما هو الإطار الشامل لهذا الاهتمام - في الشعر العربي . وكان لابد لنا أن نطوف هذا الطواف لكي نتأكد من أن المعيار الحقيقي للشعر العربي لا يستوعبه مصطلح صمد الشعر - لا وقت ما يفهم هذا المصطلح نفاذ يومنا ولا كما كان قد فهمه النقاد القدماء مثل الأملى صاحب « الموازنة » وعبد العزيز الجرجاني « الوساطة » والمزوقي صاحب شرح وحاسة إلى قيامه (٣٣) . هذا من الناحية السلبية أما الناحية الإيجابية فكان علينا أن نتأكد من أن فكرة عزوية ، أي « صمودية » ونوعية الشعر العربي كانت مع ذلك موجودة ضمنياً طول الحياة التاريخية للشعر وأما كانت مستوعدة في إطاره البنائي الذي هو القصيدة ، وأيضا أن القصيدة بمفهومها البنائي هذا كانت الفتاح الحقيقي للتراث الشعري العربي في كل مراحل وفي كل تفرعاته ، إلا أن هذا الفتاح كان دالاً في ألبس الشعراء أنفسهم ، دون تناول النظريين .

وكان أحد شوقي أعز صاحب لهذا الفتاح - وهذا يعني يتجاوز حدود هذا الشاعر للكانية والزمنية ويصله زميلاً وتربياً نذاً لخدمة شعراء اللغة العربية . فحين تقع « سنية » أحمد شوقي من الإطار الشكل الذي يفرضه علينا احتيازنا للقصيدة بمفهومها البنائي الأصلي سياتها إدراكاً ومعياراً تقييمياً ؟ إن أجبتنا على هذا السؤال فلا شك أننا نكون قد أجبتنا في نفس الوقت على معظم تساؤلنا حول درجة توقف « سنية » أحمد شوقي على « سنية » والبحري .

سوف نتناول فيما يلي أن نقدم قصيدة أحمد شوقي « السنية » على اختلاف درجيات إدراكها ما وسوف نجعل تلك الدرجات ثلاثاً : ففراً القصيدة لولا قراءته مباشرة حسب اقتال معانيها في تيار شبه قصصي ، أي ستقرأ نص أحمد شوقي الشعري كما يمكن أن نقرأ قصيدتنا العربية النموذجية الاختراعية على مستواها الإدراكي الأول فنرى فيها حديثاً متسلسلاً متوالها أو شبه متوغل على بعضي إلى سرى ويصحب عند بلوغه ، وليس في مثل هذه القراءة سوى الذي يظهر على سطح الكلمة وللفني والصورة .

أما قرأتنا الثانية فهي مركز اهتمامنا الحقيقي ورغم أنها بطبيعة حالها قراءة موزعة مكثفة لأنها سوف تسمح لنا بولادة مجال التحليل البنائي لـ « سنية » أحمد شوقي فيكون إدراكنا للتحليل البنائي هذا مرتبطاً عضوياً بمعنى الشكل والبناء في القصيدة العربية النموذجية بصفتها المعيار - أو المعود الحقيقي للشعر العربي . ومن خلال إدراكنا لهذا

أو بمعياره أخرى ثمة رؤى ما مقفولة ورحلة في سبيل استرجاد تلك الرؤى ، فلا غرو أن تكون قصائد ابن الفارض ذات توتر جانبي عجيب - فهي قالب تأسل مسكون يشمل طاقات روحانية خالمة الاضطراب والسعي . وأصبح شره في هذا التفتيش الشكل أنه يوتره الكامن يناسب التوتر الموجود بين وعي الشاعر القصوى بقيود عذوبته وبين جوعه الذي لا يحد .

ولا يبقى بعد ذلك إلا للرحلة الأخيرة المحتمة في حية القصيدة العربية وهي مرحلة النهضة الحديثة . ولها مطلع الشاعر العربي على مشهد تاريخ الشعر العربي وكأنه واقف على مرقية وهي تاريخي جديد يطل من فوقها على فلق زمني مسبق . وتشبه أولى مساحات هذا الفلق فراغاً سددياً تراسي من ورائه مساحات متتالية ومزدوجة لزدحمها خلافاً لتزايد الشدة والكتلة . فيحاول شاعر النهضة أن يجتاز ذلك الفراغ وأن يتجاوز كل ما يتعرض له على طول خطوط متطورة هذا حتى يبلغ النبع الحقيقي الذي هو نقطة الصفر والكل في آن واحد ، أي نقطة بداية شعره وكلاسيكيته مما ، وأن بعض من تلك النقطة هيضة المحية .

ويصبح النموذج الشكل لشاعر النهضة الحديثة شيئاً ذهنياً مدروساً يستخلص ويستقرأ إلى حد بروز ضلوعه الهندسية الأصلية : فترجع القصيدة من جديد إلى شكلها الثلاثي وإلى موضوعات متفصلة بعضها عن بعض حسب مطالبات ترتب تلك الموضوعات في قالب القصيدة الأم - إلا أن موضوع تفرق الأحياء كثيراً ما يكون الآن عصلة مسكة جليدية بدل المنازل والديار ويحل القطار محل الناقة ، أما هدف الرحلة فهو ميدان حرب من حروب الدولة العشوائية أحياناً وعاصمة من عواصم العالم المحيط بالشاعر أحياناً أخرى (٣٤) .

ويبدو أن القصيدة العربية كان مقدراً عليها تاريخياً أن تم رحلتها بطريقة تشبه العودة إلى البدء ويبدو أيضاً أن شاعر النهضة الحديثة كان يفوق الذين سبقوه في مضمار الشعر العربي من حيث إدراكه النظري البحت لترتيب وتوظيف العناصر الشكلية الأساسية في القصيدة النموذجية ، أي أنه أدرك نظرياً دون تردد - ولا نقول أنه مصيب أو غلط - في هذا الإحراك - أن العنصر المحوري في الشعر العربي إما هو شيء يمكن اعتباره صيغة بنائية مجردة وأن الشاعر باعتباره صاحب تلك الصيغة يصنع منع وحى هذا الشعر وأنه يستطيع أن يجد من خلال معرفته هذه السبيل إلى منبع وحيه هو كشاعر . فأصبح بهذه الطريقة المفهوم الشكل للمرد مفهومها الكلي للتراث الشعري وعاد كل شيء واضحا وسهلاً كما لو كان شاعر النهضة قد انتقل إلى ذلك الزمن السعيد السابق الذي كان الشعر العربي فيه في حالة النظرية الأولى من الشفافية . إلا أن الشعر العربي في حالة قطريته الأصلية لم يكن يمتلك الشفافية المسوومة هذه - لا شكلاً ، أي بناء قصصية الشكل ولا موضوعاً . ففي معظم شعر النهضة مع غمسه في التجريد الشكل كوسيلة إدراكية مجهوداً مدروساً ، أي أكاديمياً ، أكثر منه باعثاً لكنه التراث الكامن .

ولا شك أن أحد شوقي كان ينتمي إلى شعر النهضة انتباه مركزي مع كل ما في مثل هذا الموقف من الوعي بعينه التعطيل والتفوية لإزاء القصيدة النموذجية بمفهومها وعملها لازماً للشعر العربي . ومع ذلك لم يكن أحد شوقي شاعراً أكاديمياً معصراً على تقليد متمزمت لنموذج مثل

فتسأل : أين نحن من الشاعر ؟ إننا لسنا بمصر ملائمة أننا في مكان معنى الشاعر . وبهم أيضا أن الذي يفاخر الميناء كل يوم مسحراً ليس إلا أمان الشاعر وأحلامه البقطة التي تفسد دأبا سوان مغناحا إلى أوطانها . فحين الشاعر إلى تلك الأوطان فيرى شوقه سقيفة وتكون نفسه من أجل تلك السقيفة وقلبه يكون شراعبا بل تكون دموعه بحرها وبينهما (ب ١١) . فترجع أحلامه البقطة إلى سواحل مصر وتقتل أمامهن أفلاك مألوفة . معالم الإسكندرية وهي تيزغ وتبتلج كل تعودت أن تيزغ وأن تتجلى أمام كل رحالة يندو إليها من جهة البحر (ب ١٢) .

ولا يطبق الشاعر صبرا ويتمر أو يكاد من المجاز والتشخيص ويروح بمشاعره الصميمة :

١٣ . وطني لو شغلت بإخلد عنه

نأزعتني إليه في الخلد نفسي

فالذي قدده الشاعر هو وطنه حقيقة ، ولكن هذا الوطن — إن كان الشاعر يريد أن يتيهه في جوهه فعله أن يلفت نظره إلى رؤية جنة الخلد وأن يقارنه بها أو أن يدرجه في نطاقها الخيالي . وبضطرب الشاعر من جديد في تصويره من عواطفه ما بين الرؤية المجازية التي لم تزل راسية في جنة الخلد المثالية وبين إمكانية أخرى غير مجازية وغير مثالية مع أنها أشد تعقيدا باللفظ والألفة (ب ١٤ - ١٦) .

وتتظهر الرؤية في المجازية حتى توشك أن تختفي تماما لأنها قد أدت دورها والذي يبقى هو الحلم البقطة . فيستعرض الشاعر صبر هذا الحلم مشامد خاطفة عما ترسب في ذاكرته وفي صميم وعيه من صور وطنه ومن أسمائه المألوفة ومن تراثه الأسطورية والتاريخية : فله الرؤية الأولى لشاطئ الإسكندرية مع فنادرها ونفورها . وسرحان ما تمتد الرؤية في وتنتهي بحلم آخر تقودها إلى قلب البلاد — إلى حين شمس وإلى الجزيرة ببجملها للغرى المثير لتخيلات أسطورية رائعة (ب ١٧ ، ١٨) . أما حضور النيل في هذه الرؤية فيستمر حقيقة واستعارة وإشارة مجازية وروعة هي التي تجعل الشاعر يسمع أصداه جنة الخلد من جديد (ب ١٩ - ٢٤) ، إلا أن النهر بجريان الخلد يلعب بالشاعر إلى تملكات حول جريان مع نوع آخر وهو جريان زمن وطنه التاريخي ، وكل تفكير في التاريخ حتى وإن كان هذا التاريخ يمتد امتدادا يشبه الخلود ، مثل تاريخ وطن الشاعر ، فهو مع ذلك تفكير في التحول والتغير والزوال . وهكذا تحمى لمكار الشاعر حول الجزيرة مع عظمت تراثها التاريخية وأينما مع جوها الوقور الكتيب — لأن أهرامها ميزان جبروت وزوال في حين واحد وهي تطلع — وبمعا أبو المول « الأطلس » — على جريان الزمن كما لو كانت شهودا تثبت على كل ما وقع وبما وقع ، وكما لو كان أبو المول صاحب التقاليد نفسها (ب ٢٥ - ٢٤) فيستعرض موكب التاريخ مع ملوكه وجبابرته ومع شعبه ودوله ولا يره إلا مسيرة زوال تهاي مثل غروب الشمس كما تتم دورتها ورحلتها (ب ٣٥ - ٤٧) إلا أنه يتوقف لحظة في الذي يشغل خوارطه بصورة أكبر وهو مريان رمز المعطاة الأموية الذي كان له في المشرق عرش وفي المغرب كرسى (ب ٤٥) .

ويعد الموكب الكتيب هذا ، ويعد أن بدا أن الشاعر كان قد أوقع كل ما فيه في بوتقة حاضرة ، وأن التماثل والمعمود استحوذت عليه

الشكل في قصيدة أحمد شوقي تبيين لنا أبعاد جديدة لمعنى النص وهي أبعاد لا دور للواقع المباشر فيها إلا مجازا وتداعيا رمزيا — وإن كان فيها آثار قصصية فهي شارات وتنبه مهتلة من قصص نموذجي عتيق (archetypal) ذي غموض ونزى إليه إلى الأعماق . وعند إدراكنا لوجود هذا المستوى الثاني للمعنى في القصيدة نكون قد وصلنا إلى نقطة لا عوفة : سوف تكون قراءتنا الأولى إلى عندنا إليها — وإلى قراءة أخرى اخترناها بعد ذلك — قد تكثفت بتلك القراءة المحورية من حيث منطق البناء الشكل وسوف يكون معنى النص الشعري ، أي ما بين اللعين ، قد انسجم انسجاما تاما مع الميكمل الداخلي الضمني ، أي مع الذي لا بين اللعين — والذي لا بين إنما هو قديم كل القدم ولا يكاد يكون من ملك الشاعر ، أما الذي بين فللشاعر فيه يد حتى أقربان .

أما تناولنا الثالث لنص أحمد شوقي فهو قراءة أكثر تقليدية بل قريبة عما عهدتنا عليها الدراسات البيانية والبلاغية : لأن موضوع البحث هذه المرة حتى وإن كان شكليا فهو ليس يبتلى بالفهم الكلي بل بالفهم الجزئي . أي ستوقف في هذه القراءة عند ملمس أهم الشكل وعند حبكة رغم أننا لا نستفي ما تعرفنا عليه في قراءتنا الثانية بخصوص منطق تكوين البناء المعين للقصيدة — لأن الحبكة اللغوية في القصيدة العربية لا تتحقق إلا على نول ذلك البناء العميق .

١

اختلاف النهار والليل ينسى

أذكرا في الصميا وإيام أنسى وصفنا في ملالة من شيب

صورت من تصورات ومن

يفتح الشاعر القصيدة انتحاضا مزدوج الرؤية ما بين الموضوعية والذاتية : فالزمن في موضوعية فاعلية مطلق لا يستفي فيها اسمه . أما ذاتية الشاعر فتصايد هذه الحقيقة وتذللها ما كان كما كان وكما لا بد أن يبقى دائما في وهي الذات . وفي مثل هذا الموقف الازدواجي تتناقض ويربط — أو استمرارية — في أن واحد ، كما أن النهار والليل — وهما عاملان الإثبات والإنكار في مرور الزمن — بينهما نفس توتر التناقض والربط — إلا أننا لا نعرف هل النهار هو الذات والليل هو الغير أم بالعكس .

ويستمر الشاعر مع الرؤية الذاتية ويسترجم وهمه وحلمه وإن عرف أن لحظة ذاته المثالية هذه لم تكن إلا صبا لعميا ما بين منها إلا سنة حولة ولذة خلص (ب ٣) بل إن الزمن الموضوعي نفسه قد تشخصه الشاعر بنارا ولبلا وجعله هذا الشكل شريكا في الحوار مع تشخيص آخر أي مع قلبه :

وسلا مصر : هل سلا القلب عينا

أو أسا جرحه الزمان المؤسس

وقد رق هذا القلب وأسفل كلما رنت البواخر أول الليل أو هويت بعد جرس (ب ٥ ، ٦) لأنه يعرف أن السفن سوف تقطع وتغادر الميناء . وسوف يبقى هو وحده على الشاطئ . فلا يستسلم قلب الشاعر ويرى نفسه سقيفة من تلك السفن ويسس بضلوعه وهي تضيقه كما لو كانت الضلوع التي تضيق ميكمل السقيفة (ب ٧) .

الجميع كما هو الساعه ، وحتى نهاية هذه اللوحة القرطبية تكون رؤيته ملتزمة بالموضوع الترابي أكثر حرية بحيث يتحول كل ما رأيناه حتى الآن حلياً في بُعد الزمن إلى انطباعات وصفية الأسلوب (ب ٦٧ - ٧٧) .

من بقايا قرطبة الأموية ينتقل بنا الشاعر إلى مكان لا يقل جمالا وسعرا تاريخيا وهو حصن الجبراء - هذا الجرح الذي لا يزال إلى بين يديه ونكس (ب ٨٧) حتى اليوم في قلب كل زائر حري . فيتوقف الشاعر ويتأمل وعرصات تحتل الخليل عنها (ب ٨٨) وه مفتاح على اللبالب وضاه (ب ٨٦) « وقبانا من لا زورده ونير » (ب ٨٩) . ولا نرى وقوفه التثني هذا إلا أروسة استطرد أو نكملة للوحة القرطبية ، وفيها أيضا يتردد الشاعر بين حلم تاريخي ووصف انطباعي حتى وإن كانت انطباعاته هي الأخرى تعليقات على التاريخ ، أي على الزمن ، أكثر منها على المكان .

وتنتهي هذه اللوحة التكميلية من حيث الفاعلية الشعرية البحتة . يبيتين (٩٨ - ٩٩) يشبهان زفرة أبن حصرة . وقد استدعى الشاعر فيها مشهد خروج العرب من أصر بقعة أرض الأندلس يكتبانهم الصم وكموكب اللحن وهم يهرون بهارا صلات لهم نضاب بعد أن وكانت تحت أباثهم هي العرش (ب ٩٨ ، ٩٩) . وربما كان ينبغي أن يتوقف الشاعر لحظة بعد ملحن البيتين اللوين ولا ينس بحرف مفسرا ما لا يحتاج إلى التفسير ؛ إلا أنه أصر على أن ياضرنا بلطف تاملاته عروسا من كطمشها ؛ فجاءه بأساليب أخرى (ب ١٠٠ - ١٠٢) يتحول فيها التوتر الدرامي والشعور بالمأساة إلى حكم شبه موضوعية تدور حول تداول الأبن والمعلم في التاريخ وحول همة تتلاشى وتخلق عى ، وتعد اللوحة التكميلية دون أن تمحو فيها الشعور بأنها فعلا إضافية لا غير .

أما التيار الرئيس لثلاثات الشاعر فلا نُدسه له من العروة إلى مجراه ومن الانصباب إلى مصبه المحتسى . وهكذا تنتهي القصيدة إلى مكان يمكن أن يتلوه من لأنه عين البؤرة للشعور بالفقدان الجبرى : فلا يقدر شاعر حري أصبل إلا أن يتخيله ديارا كانت كالحلذ ظلا (ب ١٠٣) وطلولا أصبحت حظلات (ب ١٠٩) ، وإزاء هذه الديار وتلك الطلول وإزاء حزن الماضي الكبير يرى الشاعر حزنه الذاتي يتضائل ويروح له يتململ فمن هنا التأسى . ومن هنا أيضا الانتماء في الشعور بالزمن .

ب

لا شك أن التملات على أنقاض الماضي هي الموضوع الشامل لكل ما يلفظ أحمد شوقي في قصيدته السبينة ؛ بل يمكننا اعتبار تلك القصيدة جدولاً يكاد يكون كاملاً للمعجم الشعري الذي يطلع من خلاله الوجدان المرير على الماضي : فنة الحلال تحولت إلى ملادة من شيب وإلى رمز عدم ثبات الأحوال على عهدنا ، والرفيقان أيضا هما الدبار والليل مع اختلافهما ؛ وإن يُلْمَها الشاعر فهو عين لوم الشاعر الجليل لرفيق سبيله ، والسؤال اللوحه إلى رؤى مصر المفقودة أصله السؤال الذي قد وجهه الشاعر الجليل إلى الأطلال الصم ، والرفيقان هما الرسولان اللذان عليهما أن ييلغا مصر من أحوال الشاعر وأن سالها . فليس بواضح ما معنى سؤالها الحقيقي - بل ربما كان ثمة تناقض صمدى في معنى هذا السؤال وفي مهمته لأن السؤال في

قلمنا ، يعيشنا - خلاصة بل تخلصا - البت الذي كانت خواطر الشاعر تتلاعب به بطريقه انطباعية منذ أول وقوفه على أنقاض العظمة الأموية في أرض غربته الأندلسية :

٤٨ وحظ البحتري أيوان كسرى

وشفتنى القصور من عبيد شمس
لم يفكر الشاعر في تصور « عبيد شمس » حتى الآن تفكيراً مباشراً . على كل حال فإنه لم يعترف بهذا لأن ذكره للعرش الأموى كان مغفورا في سياق تملات عامة . كل ما قاله هنا حتى الآن أن أفكاره وأحلامه البقطة كانت تدور حول وطنه المفقود الذي هو المستقر لذكريات صباه ولوعبه القومي التاريخي . أما هذا البيت ، بذكره للبحتري وإبروان كسرى ، فلا بد أنه يقضى إلى الأمام أكثر منه إلى الوراء بل هو وقفة استيعام من ناحية وضخوة انتقالية من ناحية أخرى .

ويتهى عكوف الشاعر على تاملاته السوداوية وينجده فيها إلى مسافرا - بل مسافرا : يطوى « الجزيرة » شرقا وغربا ، حزنا ودعسا . وما عادت « الجزيرة » هذه هي مقر ذكرياته وأحلامه البقطة وإفا هي الآن بلاد الأندلس . وليس المسافر كائنات مجازيا مثل طليعة أو قلب مشتاق بل هو الشاعر بظفوه (ب ٥٠) . ولكننا لا نعرف من همة كثيرا ولا عن هدف رحلته للبشر . فنضلل أن رحلته محاولة هروب من واقعته الذي نلتاحا به في مفتتح القصيدة قبل أن يحرفه تيار الذكريات - أي نحتل لها رحلة النسيان .

ولكن الواقع ليس كذلك ، إنه لا ين له الشاعر سببية النسيان لأن الأرض التي يتفرقها الشاعر - أو بعبارة أصح الأرض التي يتنه فيها - إنما هي الأخرى أرض من طين خاص : طين لثري صميم يكاد لا يختلف عن طين أرضي إسلامه المفقودة (ب ٥١) ، بل هي أيضا مفقودة - مفقودة بالمعنى التاريخي العرى الخاص حتى في اللحظة التي تدوسها قدمه . رحلة الشاعر في هذه البلاد كما لو كانت رحلة في مهملة وطلوات الزمن المتلاشى ؛ وخضرة راء تلك الأرض كما لو كانت عروسة داخل نطق ذلك الزمن البور (ب ٥٢) ، وروعة الشرى القرطبي هي أيضا روع جرة البحر (ب ٥٣) .

ومع اقتراب الشاعر من هدف رحلته - لأن ثمة هدفا فسمنا يجلب الشاعر إلى مركزه تتحول الأشياء الجلملة كلها إلى رؤى هفتاة أكثر فاكث ، ويتحول الوعى بالزمن التاريخي إلى حلم أسطوري . فيركب الدهر خاطر الشاعر من جديد حتى يأتى به إلى الحصى بعد حلس (ب ٥٧) - أي إلى تلك البقعة الخميمة الرناتة بأصداء الشوق المتين التي تملأنا تفكر في المهرمت والقمصت . فتنتجلى للشاعر « القصور ومن فيها من المزق من منزل قُس » (ب ٥٨) .

وهكذا يبدو أن الشاعر قد بلغ هدف رحلته - إلا أن خياله القبطان المفطرب لا يستريح وإفقا يجم به حوماتا في أبعاد زمته حول معالم عظيمة قرطبة بنى أمية . ومرة أخرى يتردد الشاعر بين الواقع والحلم ، ولكن لابد أن يصحو القلب من ضلال وهوس (ب ٦٤) :

وإذا الدار صابجا من أنيس

وإذا القوم صامس من عس (ب ٦٥)
بعد صلعة الاستيقاظ هذه يبقى الشاعر واقفا في المسجد الأموى

يدرك أحد شوقي مقتضيات القلب القديم إدراكاً فائقاً بحيث إنه يحل حزنه الرثائي الفلسفي قتلاً بلائياً للجزء الأول من قصيدته . وهكذا يتكامل من الناحية البنائية شكل السيب الجندري في القصيدة .

وتخلصنا من هذا السيب الجندري وانتقلنا إلى رحيل القصيدة يذكر أحد شوقي البحري ويتصانح لمحنة من إيوان كسرى (ب ٤٨) يرمز بها إلى الاتجاه الذي سوف تتخذه رحلته الموشكة . وبفضل الذكر إيوان كسرى ، الذي هو ذكر رمزي متعدد الأبعاد في الشعر العربي ، وأيضاً بفضل الإشارة إلى قصور « عبد شمس » لا نحس بصعلة انتقال القصيدة إلى موضوع جديد ، حتى وإن كان ثمة على سطح الأمر سبب لثل هذا الإحسان ، بل نشعر بأننا مع انتقالنا إلى رحلة الشاعر شمعنا نسمه جو كنا نتوقه وما مثل هذا التنوع في جو القصيدة الغنائي ليس بعيد عن تنوع الجوهري والغنائي عند الانتقال في بناء القطعة المسفوفية من « حركة » إلى « حركة » .

أما الرحلة نفسها في قصيدة أحد شوقي فهي كمعظم رحلات الشعراء البدو نوع من سريان يقتحم فيها الشاعر دجى الليل ويغترق مسافات متراميات الأرجاء .

٤٩ - رب ليسل سريت والبرق طرقي
ويساط طويت والريخ عَنَسِي

٥٠ - أنظم الشرق في (الجزيرة) بالفسر
ب وأطوى البلاد حزناً لدهس

ولكن الجزيرة هذه التي ليست هي الجزيرة التي كنا قد شاعدها وهي مضجع أحلام صيد وسعداته المقبوضة - بل هي جزيرة غريبة . وبمرأ أخرى لا ملجأ للشاعر إلا ماضى جزيرة غريبة لأن ذلك الماضي فيه شيء جوهرى مكون لذاتية الشاعر التاريخي . ولذلك ندرك أنه رحلة الشاعر ! إن رحلته الحقيقية هي اقتحام بعد الزمن التاريخي وخرق مهامه وقولاته - كما أننا ندرك أن مرشد الشاعر المصري الحديث في تلك المهله والمقلوات ربما لا يكون البحري بقدر ما هو الشاعر البدوي الجمال صاحب اللثا للرحلة العربية المالية ، وأن علاقة ما لا يد أن تتكون بين وحشة أنقاض الماضي التاريخي العربي وبلاد الأندلس وبين غلوف الصحاري العربية البهية مكاناً وزماناً مع دجلها وأصدائها الغامضة المرمية .

وبعد هذا الإتيان لـ « الأين » الحقيقية التي تقع فيها الرحلة والتي يشير إليها سياق المعنى الشكل في القصيدة العربية عامة - أي بعد تبيننا إلى أننا في مكان وزمن وزمين بحت - يسفر الشاعر لنا عن بعض أوجه ما يراه من حوالبه إيان رحلته : إذاً فلشاعر ليس بموحش - إن قسناه بمفلس ذو ربة القصيدة البدوية - بل هو روي كليلجان في كهف الزيتون وفي فري الكرم (ب ٥١) . وإن كان ثمة شيء يروع الشاعر فلا تشبه بينه وبين دجى القلوات مع أصدائها لأن تجربة المكان صارت الآن تجربة الزمن وجوهر مسافات تقاس تحوّل إلى عبرة التواريخ . فقلبي يروع الشاعر روعة الصحارى إذنه هو شيء يتلخص على سطحه ذات تلك الصحاري - بطراجه نسخة ونصارت ويرغد حضارتها - إنه هذا الثرى القرطبي وعده الأرض الرطبة المحصية اللذان ترأى العين العربية ولا تطلق إلا أن ترجمها إلى غير ما هما .

القصيدة العربية ، كما سنرى لا إجابة عليه أصلاً - أما وجدان أحد شوقي فيقول لغز السؤال الجندري المتيقن إلى إثبات حقيقة ذاتية - ليس من المصور أن ينسى قلب الشاعر مصر ، ولا من مقبرة الزمان أن يشفى جرح الماضي في هذا القلب ، وهكذا يصبح القلب مع عذابه الوجداني المراهق قدرة ذاكرة حافظة للماضي . بعده القدرة الذاكرة هي أقدم وظيفة إدراكية للقلب في الشعر العربي لأن القلب العربي القديم - مثل القلوب السامية القديمة الأخرى - كان قيل أي شيء أضر قلباً يرى ، أي يعرف ، ويذكر ، أي يحفظ ، وهكذا كليا مرت اللبالي رق قلب الشاعر رقة وجدانية - إلا أنه في نفس الوقت كان يتحول إلى كائن غير مادي قادر على التخيل والتصور بل على الانطلاق الحر في أبعاد شيء من المكان والزمان . فنراه هو ذوا مقدا في ما يمكننا أن نسميه موضوع الظن في القصيدة : فمن ناحية هو القلب الذي يفاخر المبناء مع السفن للشحونة شوقاً وحسناً ومن ناحية أخرى فإنه لا يزال واقفاً على الشاطئ جريماً غلولاً ، ولعل وقوفه هذا عين وقوف الشاعر الجندري على أطلال موحشة .

أما حبيبة الشاعر صاحبة ذلك القلب فباعتدته أنه أو أنها تتبادد عنه كل يوم أكثر فأكثر ، ويظل الشاعر واقفاً : طللٌ على طللٍ يبدُ أن غيبته لا ترتاح كما يرتاح الطلل بل تستطال كليا . رنت البواجر أول الليل أو عوت بعد جرس ، . وهكذا تصبح ليالي الشاعر ليالي الفراق البدوي القديم : فيحاول الشاعر أن يتصور أين أتتحت أو أين حلت ظمآن أنذاره لكن أفكاره صارت الآن تجليات حبيبه مصر ويرى الشاعر تقريبا بين ضلوع صدره وضلع السفن المملعة كما أنه يرى ربطاً بين تلك السفن وبين جمال الظلمات المأخوذ بها من نوع آخر في زمن غير زمنه . فيقول الشاعر آثار السفن على خريطة غياله مثلاً فقا قديماً الشاعر البدوي آثار الظلمات فنذكر أننا مع هذا المكان وذلك الزمن العربيين البحتين في صميم القصيدة العربية الأصلية حتى وإن لم يكن مذكّر اصطلاحاً للظن . وتتسبب لوحة الظن الجوهريه ويصطلق بنا الشاعر إلى حيز الذكريات - أحلام اليقظة - التي هو الآخر حيز واضح للمصاحبة الشكلية ، موزل - بل مطابق - للوحة المألوفة المعروفة تقليدياً بوصف الحبيبة (ب ١٦) . إلا أن وصفه لحبيبه ، أي لوطته المقبوض ، لا انتصاف بينه وبين ذكر مراحل ودنايات تمر بها الظلمات : ليسبح الشاعر ونسى وإلهامه دوماً رؤية من رؤى وطنه . وإن سمينا ما يلى بعد ذلك وصفاً ثلثية للاصطلاح اللغوي ، فهو ليس بوصف بل لمحة غيالية تتردد ما بين المكان - أو الأمكنة المدببة المتزاخمة في حوض ذكريات الشاعر - وبين الزمن أو مستويات مختلفة من الأزمنة : منها الدان والتاريخي والأسطوري والديني والخرافي ، وكلاهما - المكان والزمن معاً - يكونان مركب حالات وحى الشاعر .

إلا أن سرورة الحبيبة في القصيدة العربية تتمثل دائماً في بداية الوصف الخيالي بجهة مرحلة سعيدة مثل ذكريات الوصال الأول ، أما النهاية فهي الإقلافة من الحلم اليقظ ووقوف الشاعر وحيداً مع قتلته على أنقاض ما فيه . ونقل الموم على البهجة أو رعباً يهتو بالشاعر الموم الكائنة عليه حجة ما . ومن بين الموم والهمة يطلن : فتبتدئ الرحلة ومنها يبتدئ الفصل التالي الثاني في تكوين القصيدة .

« قلده » أحد شوقي هو نفس النموذج الذي « قلده » مير التاريخ كل شاعر عرب تقليديا يختلف في درجات « صحته » الاستغلاسية - أي في درجات مقتضباته النموذجية . وبكلا قصيدة البحرى والسبينة إنما بالمثل لحظة من لحظات التماثل للإبداع الشكلى « التقليدى » إلا أن موقف البحرى أمام مرآة المعطيات الشكلية النموذجية في الشعر العربى كان مختلفا عن موقف أحد شوقي . فلم يفتخر البحرى أن يبدأ قصيدته بمثل تكرن عمدا - أى بعملية رمزية - جوا عميرا للنسب القديم كما أن الإشارة إلى الرحلة في قصيدته ليست إلا حيلة توظيفية خاطئة تؤدى حورا انتقاليا تخليصا ليس من ودائه تجربة تغلب التجربة البدوية القديمة ومن هنا نستطيع أن ندرك أن أبرز فرق بين « سبينة » البحرى وأحد شوقي وهو الفرق الناقص - عن مقدار التصبيرة الوجدانية لدى الشاعرين وعن عمق تلك التجربة فالدلائل عند البحرى إنما هي بقايا عظيمة حضارة غريبة - بل أجنبية - قهرها حضارتها هو في عهد حتمها البطولية الأولى واستمرعتها وجنتها إلى حد يسمح له كشاعر ناطق بصوت الحضارة الغالبة بأن يطلق العنان لنوع من حزن سوداوى زؤوف الطوية - كما لو كان من فوق منصة الرؤى الجمالية البحتة التى لا تلتزم ولا تلتزم . أما ناقض الأندلس العربى فحيرة أحد شوقي فلا تسمح بسلام الأثر والابتداء الجماليين بذلك الشكل لأنها ما زالت جرحا - غير متمثل في الوعى التاريخى العربى . وعندما يقول أحد شوقي :

٧٦ - وسكان الكتاب يفرسك ربا
وَرَوَّوْ شاكياً فتخلو ليلُهم

يكون وفار قوله وهو وفار ما قاله البحرى وهو يعصف نقشا حل حاطق إيران كبرى فيه تصوير لعراك الرجال بين يدي أكو شروان :

٣٨ - فستل فيهم أركبهم حتى
تقترهم يندى بلمس

ومفاتيح ملك الأندلس العربى التى باعها الوارث للضيع « يبخس » (ب ٩٧) بميلة كل البعد عما « فطنتها الأيام تطيف بفس » (ب ٣) لدى البحرى . وكذلك مشهد خروج العرب من الأندلس « كموكب الدفن » :

٩٩ - وكسبو البحار نمشا وكانت
نعت أبائهم هى الممرش أس

فلا مثل لهذا الجو المشحون مساة فيا قاله البحرى في سبينة ، لأن التجربة الكبرى في قصيدة أحد شوقي ليست بتجربة الجمالية الذاتية بقدر ما هي تجربة قومية إزاء التاريخ ومن هنا فهى تجربة فقدان جماعى قوسى للفردوس : ولا وصول في الشعر العربى إلى الفردوس المفقود إلا من خلال رمزية الأجزاء البنائية الكبرى في القصيدة وليس الشاعر العربى - حتى في جبل أحد شوقي - لغة معيرة وشكل معبر لكل هذه التجربة إلا اللغة والشكل اللذان يجمعهما في أصملاق تراثه الشعرى « الشكل » . أما أسلوب البحرى بملازمه الوصفية والتصويرية - وكذلك تصميم البحرى الشكل للوحة موضوعية المنظور مثل لوحة إيران كبرى - فإنها لا يمسان ، مع كل ما فيها من مميزات التجديد النسي ، بل من جوار ذلك التجديد ،

وليس هذا هو الناقص الوحيد لأن الذى يجم الشاعر لا يزال يمثل ، يكونه الزمن التاريخى ، تلك الثروة المقصورة المكتنزة في الشرى القرطى . . وقد لمست فيه حيرة الدهر يدُ الشاعر (ب ٥٣) .

وفي غاية الأمر نشعر بأن الشاعر لم يندخر ولا يستلج أن يندخر الغلوات البدوية الجبرية - بل نشعر بأنه يعتقد تلك الغلوات لأنها تناسب فلووات مكانه وزمنه الداخلى . فاشرى الحقيقى لدى الشاعر العربى ، حتى وإن كان مصريا صعبا ، إنما هو ثرى القصيدة العربية الأم حتى قبل أن يكون ثرى قرطيا ، لأن كل شاعر عربى في تجربته مع شعره يبدو وكأنه يسمح صوت أبى العلاء العربى ذلك الرحالة في دجى فلوواته الخاصة وهو واع بأن خطواته كلها على أعين للملص :

خفف الوطء ما ألطن لهم
أرض إلا من هذه الأجساد^(٢٤)

وهكذا تبلغ الرحلة ممرعها ويحد الشاعر نفسه في مكان ليس له اسم أكثر مناسبة من اسم (البحرى) (ب ٥٧) - بما فيه من فصاحت من طيب قفاصة حتيقة . ويتبدى جزء القصيدة الثالث ويمكننا أن نعتبره جزء الملح من حيث بناء القصيدة ، أو بعبارة أصبح ، الجزء الذى يحل محل الملح بتوقفه الفنون أمام مجر من أكبر تجليات عظيمة للملص العربى فلا يمكن أن يكون مثل هذا الانتهاء وصفا كما أنه ليس ملحا بالمفهوم التقليدى أيضا . كل ما يظفر على سطح وعى الشاعر هاهنا يبدو مركبا مقننا انطباعى الأسلوب فحيرى الإدراك : مثل لحمت مناعة خاطفة يسبق الشاعر بها في بعض الأحيان لحظة الميالى نفسه ، وحتى إن مثلت أمام الشاعر آثار قرطية الأوبة أصحاما حجرية ملموسة كما هي في الحقيقة الرائعة بوحنتها وإفكارها من ناحية ويزينة صيانتها المعجية من ناحية أخرى (ب ٦٥ ، ٦٦) - فالرؤية الداخلية هي التى تبقى غالبة على الكل إلى نهاية اللوحة بفض النظر عن تلبلب الأسلوب بين تمجيد وصفى خارجى ويكاد رثالى نابع من صميم القلب (ب ٦٧ - ٧٧) .

فكان يمكن أن تتجلى القصيدة مع هذه اللوحة وأن تبقى « نموذجية » الشكل لا تختلف في نمونيتها الأساسية عن نمونياتها البدويات القديمة - إلا أن أحد شوقي أصر على توحيها تنوعا كما يكاد يكون إلحاقيا أو تكميليا . فقد أضاف إلى لوحة قرطية لوحة شبه وصفية أخرى تتعلق بموضوع قصر الحمراء بمرقطة ، كما أنه أيضا وسع نطاق قفل القصيدة البنائى إلى أن أصبح هذا القفل جزءا شكليا ذا وزن من حيث أنه يعيد الذكر للشعر بفقدان جنة خلد ليس في حياة الشاعر الشخصية فقط بل في وعية التاريخى العربى الذى يتجاوز حدود مصرته .

يمكننا الآن أن نثبت زعمنا أن « سبينة » أحد شوقي تتضمن خلاصة ما يعتبر الوعى الشكلى البنائى في الشعر العربى وأما كقصيدة - أى كبنية - لا تعتبر تقليدا شكليا لقصيدة الشاعر المعلى البحرى في « إيران كبرى » ، حتى وإن كان ثمة من ناحية اللفظ ومن ناحية المعانى مفهوماها التقليدى اللابائى بعض تشابه مقصود ومعترف به ، لأن النموذج الحقيقى الذى تبنه أحد شوقي تبنها ضمريا إنما هو نموذج لا يمكن تقليده للحرف لأنه لا يمكن أبدا حرفا - أى لا يمكن جسدا في أى عمل شعرى معين له صاحب معين . النموذج الحقيقى الذى

أعماق الوجدان العربى مثليا يسه أحد شوقي مع « تقليدية » بناء قصيدته .

وعكلا تبدو لنا قصيدة مثل « سينية » أحد شوقي أخلص معبر لوقت الشاعر المحدث أمام كاته الوجدانية المباشرة وأمام وعيه للمساوى الجماعى . ويبدو لنا أيضا أننا نرى فيهم ذلك الموقف المحدث الذى وقفه الشاعر المصرى المعاصر على أنقاض الماضى العربى فى الاندلس إن لم نفهم « لغة » بناء قصيدته وهى لغة تتجاوز المحطات المرحلية الوسطى - ومن بينها خطوة « سينية » البحتى - وترجع بنا إلى أسس المعنى وأسس دلالة الشكل فى الشعر العربى ، التى هى أسس جد تقليدية إن أردنا ، إلا أنها الأسس التى لا أعماق ولا أرسى منها فى الشعر العربى .

ج

ها هى فى المرة الثالثة ونحن مع مطلع قصيدة أحد شوقي : مع عروف الشاعر من النسيان ومع عائلته للتسكك بالذكريات ، وهما نحن أولاً منصوص كما يتعمد استنباط الصورة الشعرية لهذا الحرف وللشكل التسكك إلى نوع من نسج على متوال الزمن الكبير ، ونذكر أن مثلنا فى ذلك مثل الشاعر الجاهلى الذى كان يتسرب فعل نسج الرياح المعاصفة على رمال الصحراء وكان تلك الرياح هى الأخرى ترمز إلى البعد الزمنى ، لأنه كلما انتجت الرمال ما هو مطموح تحتها فكأنها قد انتجت من « وحى قصتها سلامها » (٣٤) . وهكذا يكون ذكر الصبا وأيام الأسس لدى أحد شوقي إسفارا عن شق فى نسج زمنة الدال على هذا هو ظاهر المعنى : اختلاف بين النهار والليل الذى نرى فيه من الجانب الشكل البينى صيغة الطبق للمقارنة . إلا أننا فى آن واحد نذكر أن مثل هذا الطبق يعبر عن عصر انتصالي يصحح فكرة الاختلاف كما أنه يصحح أى مفهوم ظاهرى انتصالي للطبق نفسه . ومعنى ذلك أن الطبق - كما يفهمه أحد شوقي - وإن يكن فيه تناقض للمعنى فهو تناقض على السطح فقط لأن للمعنى الخفى فى هذه الصيغة يستند إلى ما يشير إليه الأصل الاشتقاقى للمصطلح ذاته . أى هو التجاوز الضمنى للتناقض نحو موقف جدل مفترق (٣٥) .

ثم البت فيه أيضا صيغة الجنس : الاختلاف الذى « ينسى » وذكر أيام « نسي » وكان لابد أن تؤدى هذه الصيغة تنبيها إلى الفرق فى المعنى بين اللفظين للمخاطب الصوت . إلا أن هذا التنبيه هو الآخر يعمل على السطح فقط ، لأن النسيان باعتباره حالة نفسية - وهذه هى وظيفته فى لغة الشعر - يشير إلى حالة الأسس النفسية كما أن الشعور بالأسس يعنى ضمنا أننا قد تناسينا كل الذى يحوق بلوغ تلك الحالة النفسية . فيصبح النسيان مثل الأسس والأسس مثل النسيان وهذا الربط بين كليهما ليس إلا التعبير عن إرادة المروء من حالة موضوعية إلى حالة ذاتية ، وإلى نهاية الأمر الذى يجعل هذه الصيغة ذات فاعلية شعرية هو التوتر بين النفى والإيجاب . فيصبح الجنس بهذا المفهوم لا يختلف من الطبق ما هذا الناحية الصوتية .

يحملنا استدعاء أيام الأسس ننقل دون ما عناء إلى بيت القصيدة التالى لأن تعقيد معنى تلك الأيام يتكرر فى معنى للملاوة التى هى البؤرة الدلالية لذلك البيت . فلا مراه فى أن الملاوة بمعناها الأسطى والمباشر هى « فترة من الزمن تميل إلى الطول » ، إلا أنها أيضا فترة يحملنا تفكر فى عطايا ومجربات ومن ثمة فى لحظات شعرنا فيها بلغة - فهى بهذا المعنى

هبة الشباب حق وإن لم يذكر الشباب حرفيا . ولكنها بمعناها الأصل « فترة تدوم » أما الشباب فشئ يفوت بسرعة - بل هو شئ قد فات - وهما هنا نشر بوتير وتناقض دلالين جليدين يذكرنا بفعل صيغة الطبق . وعاود ذلك فهذه الملاوة التى « صورت من تصورات ووس » لها أصداء دالية أخرى لا تزال نجيبنا من وعينا اللغوى ، فهى شئ مرفى ملموس يمتد أمامنا مثل « ملاية » مصرية شعبية ولا بد أن أى شاعر مصرى ، خصوصا وهو فى الغربة ، يمين إلى ما ترمز إليه هذه الرقعة من القماش وإن يده تمتد نحوها فى تخيلات الكسبية . وثمة صدى غير هذه الأصداء يجيبنا من أقصى أبعاد معنى القصيدة العربية ويذكرنا بأننا من حيث بناء القصيدة ما زلنا فى النطاق الدلائل الخاص بمطلوعها - وهو نطاق المنازل والديار والأطلال - ويذكرنا أيضا بأننا بشكل أو بآخر ما زلنا فى صحراء الشاعر العربى الأول (٣٦) - أى أننا فى مولوته المثيرة للأهوال وللرساير التى هى الأخرى أنواع من تصورات تكاد تمسها يد البدوى العاشقان . ولكن البت الذى لا تستطيع أن تمس ما لا وجود له كما أن تشخيصا وهما لفترة زمنية مضت - أى الملاوة من شباب - لا يسع وهكذا يكون للمعنى نفسه معنى متناقض أو غير متعلق نذكر من خلاله أن السمس فيها فى شئ من معناه المجازى الذى هو الجنون .

ويساعدنا هذا على انتقانا إلى بيت القصيدة التالى الذى يبتدئ فيه الشاعر إلى أن ملاوة شبابه لم تكن حقيقة بل منة حارة ولذة اختلسها ، وأنها « مصفيا كالمصباغ » . وثمة علاقة دالية بين « مصفيا » وبين « « خلس » : فمن ناحية تشترك كلتا الكلمتين فى معنى الاستجمال والسرعة الحافظة ، أما من الناحية الأخرى فهما مختلفان بحيث أن المصفاة لم يصبها معنى فضاء مجهود فى سبيل الرزق (مصف عماله) ، وهو معنى قد يكون ضد معنى « خلس » ، وتكون مثل هذه الصيغة فيها شئ من الطبق ومن الترافد وحتى من رد حيز الكلام على صوره - وهذا نظرا للترادف وليس نظرا للتجنيس .

والذى يشغل اهتمامنا فى هذا البيت من حيث المعجم الشعرى إنما هو الدور الذى تؤديه كلمة « الصبا » بمعناها « الريح الشرقية » . فإننا نشر بارتباطها فى هذا البيت بكلمة الصبا فى البيت الأول . فبينما هذا الشعور إلى أن الأبيات الثلاثة الأولى هى فعلا وحدة مركبة و يوسع لنا هذا الإدراك نرى بين الكلمتين ما يشبه تماسك صيغة الجنس : قسمة تشابه فى الصوت واختلاف فى المعنى ، ومع ذلك لفته أيضا ما يشير إلى أن الصبا والصبا بينهما قاسم مشترك فيها ينص للمعنى - أى قسمة عنصر تشابه ضمني لابد من أن نفهم ما هو . فترى « بائى » فى بدء أن الشاعر يصف الصبا بلها ولعوب - أى بأنها قادرة على التصلى أو ماثلة إليه : فضضعت الصبا من زاوية النظر هذه فمثال تنفصلت الصبا - إلا أن الصبا الملووب هذه فيها عنصر من العفد قد يبدو متناقضا لمعنى اللعب لأنها - أى الصبا - قادرة على العصف أيضا . وهذا التقيد فى الإشارة يمكن اعتباره استمارة ذات وجهين أو مزدوجة : وهى استمارة لا يجيبها التباد ونادرا ما يتجنب فى تأنيدها الشعراء . أما أحد شوقي فتجنب فى تأنيده هذه الازدواجية فى الاستمارة نجاسا تاما من حيث أنه أدرك أبعاد الاستعمال الشعرى لمعنى الصبا إخراجا لا نجد له مثيلا إلا فى عصور ازدهار الشعر العربى بل نرى أحد شوقي يتسرب ما جاء به القدماء ويقدم لنا خلاصة تجربتهم الشعرية مع ذلك النوع من الرياح بكل إيجاز فى التعبير بل بكل تعقيد

غير مباشرة بين أيام الأُسر في تلك الديار وبين نفضات الصبا عليها - التي هي الآن نفضات الكشف والإخفاء ، أي النسيان والذكرى . أما الديور ، أو النكباء التي هي قريبتها بين الرياح ، فلا انقطاع للمحانها ويغوب أثرتها . فالديور هله إذا هي عكس الصبا في لغة الشعر العربية وفي لغة أمثال العرب وحكمهم ، فهي تَذَكُّرُ عامة مع الفعل «عصف» مثل «عصفت دجوره وسقطت غيوره» ، وسوف تساعلنا هذه المحمة من لمحات أساليب العرب على تدقيق فهم عبارة «عصفت» كالصبا للمربوب عند أحد شوقي ، لأننا بفضل اختيار الشاعر لهذا الفعل نستطيع أن نشعر بأزدواجية معنى ربح الصبا : فمن ناحية نصف هذه الريح وتغفو مثل الديور للدمرة ومن ناحية أخرى فهي ولربوب «حجيء ونحسي مثل «دنة حلوة» .

لكن أين هذه الريح الشرقية المعروفة بالصبا كل هذه الطاقات التصويرية وما هو أصل شاعريتها ؟ ولأسياس من حيث هذه الشاعرية : فإيا هي الجهة الحقيقية التي تنبئ منها هذه الريح ؟ ربما يقربنا من الإجابة على هذا التساؤل بيت شعر لشاعر من القرن الثامن الهجري ابن النُعمية :

ألا يا صبا نجيد متى وجبت من نَسْجِد
لنشد زاهد تَسْرَكَ وجداً على وجيد^(٣٦)

ولنسترجع قول ابن النُعمية لأنه دون مرء خلاصة ما انتهى إليه معنى الصبا الشعرى في الفترة ما بين نهاية العصر الأموي وبداية العصر العباسي ، أي في الفترة التي تبلورت فيها ذا بال الزمن والمكان المعبرين المتماثلين - وكان نجد المكان المثالي في تلك الرؤى ما كانه كان مرتبطاً ارتباطاً عضوياً بزمَن الماضي العربي المثالي الذي هو زمن البدايات . وهكذا من حيث المنظور المثالي فصدر نجد ، كمكان ، بعيداً عن المكان الحضاري العربي الجديد بما يكاد لا يقاس بأسيال ومراسل . أما زمن البدايات فيبعد عن الزمن الحضاري العربي الجديد كان لا يقل شموحاً . وكان للريح الشرقية ، أي للصبا ، دور في هذا المنظور المثالي - وهو دور الرسول من ، ونحو ، ما هو بعيد وما هو ماضٍ وما يحين إليه الشاعر العربي . فيكون من السهل في مثل هذا المنظور الشعري أن يتحول نجد إلى روضة أو أن يصير الصبا ، وهي دائماً تهب من جهة نجد ، عطر تلك الروضة : فينشر صدر الشاعر للعطر وتنتشر نفسه للذكريات الماضي وللمرء بالماضي الذي هو الروضة وصيها ، والصبا وسلاوةً وألحاناً . فيصبح من الصعب أحياناً أن تفرق في لغة الشعراء بين الصبا والصبا بحيث أنها قد صاروا استعارة واحدة ونحوها صمراً في غشون ما يكاد يكون لفظاً واحداً . وهذا ما نشعر به في بيت يقع في قلب «فتوية» ابن زيدون :

يا روضة طالبا نُجِسْتُ لواحظنا
ورداً جلالة الصبا غُصنا ونسرينا^(٣٧)

ويقتل بنا أحد شوقي في البيت الرابع من القصيدة من الأمر وبالوصف - حتى وإن كان ذلك الأمر أقرب إلى الابتهاج منه إلى الأمر - إلى سؤاله عن دلالة خاصة هو الآخر :

وسلا مصر : هل سلا القلب عنها
أو أسا جرحه الزمان المؤسى
فإنه لا يزال مع زميله الاثنين ، أي مع وجهي الزمن التوال

أيضاً . فالذي كان يراه الشعراء القدماء على حدة - معنى معنى - جعله أحد شوقي وكنائه معنى موحداً ذو توتر وتناسق ازدواجيين ضمنيين . فإن اعتبرنا عمرين أي ربيبة مثلاً ، وجدنا «الصبا» في لغة الشعرية قادرة على أن تلتصق بعنف بصحروى صدام :

لظننا لدى المصلا تلفحننا الصبا
وظلت مطايانا بغير مَحْصَر^(٣٨)
كما أن نفس الصبا لدى نفس الشاعر يمكنها أن تنزع بنسبت صطرة غصية :

وتَفَرَّ عن كالأفحوان يروضة
جَلَّتْهُ الصبا وللمستهل من الوَيْل^(٣٩)

فليست هذه هي طريقة الصبا ابن تستاعنا بما قاله الشاعر عنها سابقاً إلا أننا إن رجعنا إلى قصيدة عمرين أي ربيبة التي فيها الذكر للضمان الصبا وجدنا البيت المعنى به لا يقع في نسب القصيدة بل في رحلها أو فيها محل عمل الرحيل . وثان هذا الاكتشاف ليس بملفوف ، لأن دقة الدلالة في لغة الشعر العربية يكاد لا يكون لها وجود خارج النطاق البنائي للقصيدة العربية - أو بعبارة أدق - خارج النطاق البنائية الأساسية لتلك القصيدة^(٤٠) . وهكذا عندما يقول عمرين أي ربيبة «ولفحننا الصبا» يكون معنى قوله إنه يرى نفسه في مناح مختلف عن المناخ الذي يفتقر فيه الحب عن «كالأفحوان يروضة جلتها الصبا» . فنُفِّرُ لآله هذه الحقيقة بأن صبا الرحلة في الصلحور غير صبا الرغيش والمطور . ولكننا نتردد أمام هذا الإقرار - خصوصاً ونحن مع شاعر مثل عمرين أي ربيبة - لأننا كنا قد استهينا إلى شيء آخر عند اعتبارنا الأدق لتلك الصبا التي كانت تلتصق عمرين أي ربيبة ، كما أننا أيضاً أعدينا النظر إلى رحلة الشاعر نفسها فوجدناها غير ما هي وحالات الشعراء الفرسان ذوي الحمم البعيدة ، وإياها هي رحلة شاعر عاشق تلهفه فضعات الموى فيضطرم جوى ولا يَفِرُّ ، وهو في هذه الحالة ، بين لفحن المشرق ولفحن الصبا . بل ويكون لكلمة «الصبا» عند عمرين أي ربيبة دور خاص يرجع به ، ضمناً ، إلى الغشون الدلالية لبنة القصيدة - أي إلى أفق الصبا الطبيعية التي هي أفق النسيب دون الرحيل . وبهذه الطريقة يمكن للشاعر أن يضطرم عشقا وشوقا أكثر منه روضا في رمال الصحراء ، أو حل الأكل يمكنه أن يربط بين معنيين شبه متناقضين لكلمة من أهم كلمات للجعم الشعري المرى . وهكذا إن يقينا مع عمرين أي ربيبة وأنعمنا النظر في أشعاره وجددناه يلوح إلى ازدواجية معنى الصبا حتى في نسب قصيدة من قصائده : بل في عين مطلع تلك القصيدة :

لن الديار كأنها سطور
تُسَيِّرُ مصلها الصبا وتُسَيِّرُ^(٤١)

فيستاعلنا الشاعر نفسه بعد هذا المطلع مباشرة هل استقر جلدور هذه الازدواجية ويشير إلى أن ثمة علاقة تضاد بين الصبا وبين ربح الديور التي هي الريح الغربية والجنوبية الغربية :

لمبت بها الأرواح يمد أنبيها
نكبيه تطرد السفا وجهور^(٤٢)

وعلياً أن نذكر أن الذي ينويه الشاعر هنا إما هو الربط بطريقة

لفزاً . هكذا لدى ليند ريمية :

فوقفت أسأله وكيف سؤالنا

صبيًا خوالد ما يسمين كلامها (٣١)

ولاشك أن ثمة تساويا ما أو تساو مشتركاً بين قبر البطل والبلد الفقدان وظل الدمار : وهو أن السؤال يكون أصلاً سؤالاً من سر تحول الأمور للمأسوي في الطبيعة وفي حياة الفرد والمجتمع - التحول من الحياة والوجود إلى الموت والفقدان . فتكون حياة البطل المحساري (culture hero) في الأسطورة وصاحب الملك في الزمن التاريخي مرتبة لإحياء البلد الفقدان أو الملك ، أو فتكون عودة القيلة أي المجتمع - إلى ديارها الموسمية إشارة إلى أن الحياة في تلك الديار قد تجددت .

ولأسباب رمزية غامضة لعب السؤال دوراً مهماً يكاد يكون دور المفتاح السحري في محاولة فتح الباب الذي يقضي إلى سر عودة الحياة والخصوبة . فنجد مثلاً أن في اللامح الرمزية الأسطورية حول البحث عن الكأس المقدسة (Holy Grail) كان حل البطل برسفال (Perceval) يسأل و سؤالاً - دون أن يحرب في التصوص عما هو ذلك السؤال - لكي يحصل على تلك الكأس ؛ إلا أن برسفال لم يسأل و السؤال و فقلته فرصة الحصول على رؤية الكأس .

وثمة أيضاً صلة الاشتقاق - على حال أنا مستعد أن أقترح ذلك - بين « السؤال و سؤال و شول و وبين السلامة التي هي العزلة العربية . فالسلامة هذه تعريص لأبناء السبيل لتتغير أشكالاً وتتلون ، فيقي الإنسان لمعلمه ثمري وسرا . فليست هذه السلامة العربية إلا أختاً لـ *Salvage* التي تعرضت لأدبيب على السبيل وعرضت عليه اللغز السؤال - أي كانت هي اللغز والسؤال في ضمير أدبيب كما أنها كانت أيضاً المفتاح لإتقان مدينة طيبة من إصابته باللعن الذي كان قد حوّلها إلى « بلد قفار » (٣٢) .

وإن دأبنا في هجتنا الاشتقاقي التراثي وجدنا أن ثمة احتمالاً للربط اللغوي بين سؤال / و شول و وبين السلامة التي هي العزلة العربية . فالسلامة هذه تعريص لأبناء السبيل لتتغير أشكالاً وتتلون ، فيقي الإنسان لمعلمه ثمري وسرا . فليست هذه السلامة العربية إلا أختاً لـ *Salvage* التي تعرضت لأدبيب على السبيل وعرضت عليه اللغز السؤال - أي كانت هي اللغز والسؤال في ضمير أدبيب كما أنها كانت أيضاً المفتاح لإتقان مدينة طيبة من إصابته باللعن الذي كان قد حوّلها إلى « بلد قفار » (٣٢) .

ولعل أبنا غلام من بين أجيال من الشعراء الذين تكرروا وتبدروا في تلمذهم ذلك التساؤل الجبري هو الذي أدرك أبعاده الدلالية إدراكاً رمزياً كافياً عندما جمع بين الإطارات الدلالي الخاص بالنسب الذي هو اللغز الأصول سؤال الشاعر العربي وبين الإطارات الدلالي الخاص باللعن ، فالتجع بذلك معنى لا يقل جاذبية بل يسفر عنها ويغريها من بعض غموضها - وذلك في قوله :

سأله السامك ليعادها [أي الرسوم] بحباله

صنعه ميسل في وصيحي أوكيف (٣٣)

لأن السؤال هنا سؤال شاعر وقدر على طلل الديار كما أنه أيضاً منفتح للملوح القادرة على إعادة الخصوبة لبلد قفار - أي لبلد ملكه وهيئته (٣٤) . وبهذه الطريقة كان الشاعر العربي قد أخلج على معنى السؤال الرمزي .

فترى الشعراء فيما بعد قاعدين ليس فقط على التساؤلات الرمزية أمام الأطلال بل على الخواطر معها - مثل مهبّار الدليسي :

المتداول ، بطلانها بأن يسأله مصر ذلك السؤال لأبهم . ولا جئنا هاجت أن هذا السؤال من حيث المتعلق ليس إلا إتياناً ضمنياً لحقيقة موقفه الشاعر ، أي أنه ليس سؤالاً بالمفهوم اللغوي . أما الناحية الشكلية البلاغية في البيت فهجتها جد الاحتمال . ففى البيت جناس مزدوج : ما بين وسلا مصر و وسلا القلب وما بين وأساه وأساه والموسى وكلا الجناسين لها دور ياني تميرى على قدر ما لها من دور بلاغى لأن التشابه في الأصوات يجعل التوزين السؤال والسؤالان يبرز في أذهاننا بطريقة فضالة شعرياً . فنفهم أن السؤال ليس فقط محاولة إخلاج على ما لا نعرفه بل هو أيضاً التمسك بما كنا عرفناه ، أي بما قد ملكناه ؛ إلا أننا الآن أصبحنا نشعر بانسلاسه ، أي بفقدانه ولسلوانه ، بل فنتبه أيضاً إلى أن بين الانسلا واللسلوان نوعاً من معاصرة اشتقاقية : فيصبح السؤال محاولة إتقان ذاتنا من ذلك السلوان - الانسلا . أما وأساه والموسى فيهبها صلة جناس اشتقاقي قريب - يدور الزمن من خلاله وكأنه طيب أس قبله على شفاء ومزج على مساة أساسية في أن واحد ؛ إلا أن ثمة أيضاً صلة تبادلي بين التماسية وبين مفرد السلوان فجعل أساه المعنى ترجع بنا إلى الشطر الأول في ذلك البيت بطريقة قد تكون رجح المعجز على الصدر لأننا أكيداً قد انتهنا إلى أن صلة الجناس بين وسلا مصر و وسلا القلب فجعل ميلاً مفصوداً إلى التورية ، أي إلى مظهر المسواة بين وسلا الأولى وسلا الثانية ، وجو التورية في هذا البيت له أيضاً دور مهم يتجاوز اللعبة اللفظية إلى تكوين غموض يشبه غموض الجملة الخام الضرورية لنبت بادرة الرمز و بتلك البادرة ليست إلا السؤال الذى لابد أن يُلغى الشاعر عند توقفه على أطلال الديار أو على الذى يحل على الديار . فما هو ذلك السؤال ولماذا يسأل - أي ما دوره في القصيدة العربية بصفة عامة وفى قصيدة أحمد شوقي بصفة خاصة ؟

ربما يكون أَوْضَحُ جواب على تساؤلنا النظري هذه نص شعري للشاعر الجاهلي المهلهل من ريمية - حتى وإن غيرنا ترتيب الأبيات المعنية تغيراً يتناسب التتابع الزمني في القصيدة عوضاً عن التتبع الوجداني المرتبط بمطلع بنية القصيدة - أي قُلْنَا البيتين ٢٠ و ٢١ على البيت ٧ . يقول الشاعر وهو يرى أمله كليب :

٢٠ - سألت الحسى أين فلتستصوه

فقالوا لي «سفع الحسى داره

٢١ - فسرت إليه من بلى حشيشا

وطار النوم وامتنع الفراق

ويمكننا الآن أن نتصور الشاعر - حسب منطق تطور المشهد - أنه قد وصل إلى حيث قرع أبعه . وبها هوذا واقف على تلك « الدار » مثلاً كان يمكن لغريمه من الشعراء أن ينف على أطلال ديار ضنّ . ولكن السؤال ، أو عبارة أصبح الدعاه ، الذى ينسب به إلهاماً هو موجه إلى أخيه الصريع الذى أصبح رمزا « لبلد الفقدان » :

٧ - دهوتك يا كليب فلم تجبني

وكيف يجيبني الجبلد الفقد (٣٥)

أو لمعنا تصبح الصورة فتقول إن البلد الفقد أصبح رمزا لبلد الجبلد المدفون وأنه ضمن مفاهيم القصيدة العربية فإن هذه الصورة هي عين صورة الظلال الذى دأبنا يسأل وأبدا لا يغير جواباً ، أو يكون جوابه

الجمال لأن جمال الظلمان في الشعر العربي هي مثل أشباح سفن رابية . ولذا يواصل أحمد شوقي تطوُّره لهذه الصورة :

٧- راهبٌ في الضلوع للسفن فطن
كلما ترون شاصهن بنقص

فترى القلب الرقيق المتسلط في صورة راهب « يشبع » السفن بنس ، أي يَشْبَعُهُن السلام من ناحية ، وَيُشْبَعُهُن من ناحية أخرى مثلاً كانت تشبّع مراكب الجنائن في بلاد مغنى الشاعر . أما من ناحية الوصف للجو الواقع في بناء مدينة مثله ، « برشلونه » ، حقيقة كان من المتوقع أن يكون الشاعر قد استمع في هدوء ليلاليه إلى « نس » أجراس السفن الراسية في الميناء وهي تستمد للإقلاع - لأن مسكنه كان في الحظب المطل على ذلك الميناء .

ولكن الراهب في سياق هذا البيت هو في المقام الأول القلب الراهب المضطرب في قصص ضلوع صدر الشاعر ، وهو بسفنه هذه « فطن » للذي يصمره صدر الشاعر مثلاً هو فطن لما في داخل تلك السفن الظنن ، بل ولما « مدائن موضوعي » وإشراق أنيق الصيغة في هذه الصورة ، وهو أن ضلوع الصدر هي أيضاً ضلوع هيكل سفينة مصمتة تصمصا هنتمها تقليدياً . والذي يمتنا عند محاولة استيعابنا لهذه الصورة هو الربط بين الضلوع التي تضم قلب الشاعر وبين الإشارة إلى السفن التي « فطن » لها ذلك القلب . فهل هذا الربط فعلاً شيء يمكننا تفسيره من خلال صورة الظنن كما نراها عند طرفة عين البعد مثلاً ؟ :

كان حلوج الملكية غنوة
خليليا سفين بكنواسف من قو
فَلَوْلَيْسَ أَوْ مِنْ سَفِينِ ابْنِ يَامِنْ
يمحور بها الملاح طورا ويشتد
يشق حباب الماء حيزواها بها
كما قسم الشرب المشايل باليد
[والمعلقة ، ب ٣ ، ٤ ، ٥]

أو عند الخُطْبِ المبدي ؟ :

ومن كذاك حين قَطَطْنَ لُجْأ
كان حوطين على سفين
يشبههن ومن بُشَّتْ
عُرَاضَتِ الأبحار والشوؤن
[والمضامير ، رقم ٧٦ ، ب ٧ ، ٨]

ليست هذه هي رؤية أحمد شوقي لسفن طمان مومه ، لأن كل سفينة من تلك السفن هي الضلوع على قلبه الظنن رُئي ، ولعل ذلك القلب لما إذا هو حين استبطنا - أي كلمة « فطن » لدى أحمد شوقي في هذا السياق لها دلالة على ما هو « باطن » وحسب هذه الدلالة تكتب السيفه معنى قريبا من معنى « الرحم » ، كما أن الصورة من حيث نطقها الدلال تحمل تنقل بنا من الظنن المبدي المرفى إلى الظنن للجاذبي الحضان مثلاً هو لدى مسلم بن الوليد :

كم وقفة على دُشَراف وفي الشرب
عطار وفي الصبا سُفْمُ
جرت على الرسم لي عاورة
لهمتُ منها ما قاله الرسم
وكان شمري أمدى معاينة
لأعربت لي إمرأها المُعْجَمُ^(١)

ومثل هذا الشعر ، بما فيه من رومانسية مضايقة بعض الشيء ، قلدر على إثبات وهي الشاعر بأن شعره له طاقات مضمرة تستطيع فتح أبواب غير أبواب حله - أي أن شعره طاقات نسيها أولية (repressed) ومن غضون تلك الطاقات ينشأ السؤال الذي هو حب الاستطلاع الجلورى في تكوين الإنسان .

نرى أحمد شوقي وارثا للأبعاد الدلالية للسؤال العربي العتيق ، وهو واقف حيث هو في مثله الاندلسي كما لو كان واقفا على طفل مصر ذكرياته ووفاته . فيحاول الطفل إلى تشخيص حبه مثلاً كان الطفل البديوي قد تحول قديما إلى تشخيصات عديدة لما أسماه أنثوية سحرية ، وهكذا يصبح الوقوف نفسه سؤال الشوق والحنين .

يزداد قلب الشاعر « السائل » رقة وقابلية للانجراح كلما تزداد الليالي قسوة . هكذا في بيت القصيدة المخلص :

كلما مرت الليالي عليه
رقة ، والمهد في الليالي يُفَسِّسُ

ولا تلتفت نظرنا صيغة الطباق في هذا البيت (الرقة / القسوة) إلا بصفتها وسيلة بسيطة لأداء ذلك المعنى . ولكن الذي يمتنا حقيقة إنما هو استيعاب قلب الشاعر بأنه فعلاً « رَقَّ » وران رَقَّةً هذه سوف نجعلها . قبلنا لنصل إلى كائن شمري يمت في عالم الكائنات الشعرية العربية الأصيلة . أما ذكر « ليالي » ذلك القلب فهو يمتنا لأنه سوف يكون ربطاً ضمنيّاً ، وإلى حد ما دلاليّاً أيضاً ، بين ذلك البيت (المخلص) وبين البيت الذي يليه - وهذا من حيث استدعاء (السرداوية) الخاصة بدول الليل :

٦ . مستطار إذا البواجر رُئْتُ
أُولَ السليل ، أو عَوْتُ بعد جمر من

فتبتدئ به فهم معنى من معاني رقة ذلك القلب عندما يقول لنا الشاعر بأنه « مستطار » - أي يكاد يطير (قلنا وهو جرس) لكي يلمح بتلك البواجر التي تستمد للإقلاع . فما هو إلا أن هذا القلب ، وما هي هذه البواجر ، وماذا يحدث حقيقة في أول الليل هذا ، بل ولأن نحن من تضاريس خريطة الشعر العربي علة ؟ أولا ، فنحن هنا في هذه البقعة من بقع الخريطة الشعرية التي جاءتنا مسماة بالظنن . ولهذا السبب لا بد أن نرى كل ما بين أيدينا من جزئيات الصورة - أي من معالم الخريطة - عناصر مكونة لذلك الظنن . أول الليل هو ذلك الوقت الذي قد تنبه فيه قلب الشاعر إلى أن وقت الظنن قد حان ، ولذا فلا بد له إلا زين البواجر وعرفها ما يجرسها إلا كما يرن قديما في أذن الشاعر البديوي ثعاق غراب البين وزخاها أجمال عندما زمتهما حذراني لمحي لينة استمداد الخليل لخنادر الديار . فالبواجر هي

رجاء الشاعر بل وهي التي اجتنت شاره حتى صار جنبها « متمكناً بقرار بطن مسدده ». وبعد هذا الحمل جاء المخاض والولود . فملا مثل هذه السفينة تستحق أن يسميها الشاعر « بنت حليقة » ، أي بنت مكان ذى أشياء ثمينة عروسه ليس فقط ذى أشجار صالحة لبنه السفن - حل حسب قراءات الشراح . وعندما يجناب أحد شوقي في البيت الثامن من قصيدته سفينة حبيزة ويسميها بانه اليه :

يا ابنة اليم ، ما أبوك بخيل
ماله مؤلعه بمنع وعبس ؟

- وهذا بعد أن كانت قد ترسبت في ذمته صورة السفينة بشاعريتها التقليدية المتركمة أسلويا ونفسيا ، حسيا حاولنا تعقب ذلك ابتداء من طرفة بين العبد حتى المرور بأي مقام - نجعلنا ذلك نخص بأن ابنة اليم هذه فيها أمهده لأشياء بعيدة النضج وإن يُخل أيها ومنه عنها وحسبه كل هذه تشير إلى تلك البيت من بنات حدائق أي تمام للحروسه كما أن من بين تلك الأصداء ما يغني زينا خاصاً على التيمم وعلى اللبب العطره وعلى الحمل البكر .

أما ما عدا هذه التمايزات والتجاريات البجدة الصلى فلهذا البيت (أي البيت الثامن) خصوصيات أسلوبية ضمنية تستحق الاعتبار . فملينا أن نلاحظ مثلا أن ابنة اليم في ساقها هذا وبها أيضا أن تشير بطريقة ضمنية إلى معنى والمعد أو والغاية أي عن طريقه منظر اشتقاق وهي كلمة اليم . هذا من ناحية ، أما من ناحية أخرى فلعلنا سائر ذلك البيت باختياره وزفا مضاداً حل ذلك المعنى . هكذا نتبى إلى أن معظم الألفاظ في قول الشاعر وما أبوك بخيل ماله مولما بمنع وحبس» لما ملابح دلالية مضادة لما يمين إليه الشاعر ، أو ما بعد له - أي ما يتممه . فذمة البخل للنع والحبس والكلمة « مؤلع » هي الأخرى تتضمن جانباً اشتقاقياً يشير إلى معنى المنع : أي يشير إلى الفعل « ولع » الذي له أيضا معنى « ومنع » . ومثل هذا الاستيحار في الأبعاد الاشتقاقية في شعر أحد شوقي لا يعتبر بحثاً عن محاسن بلاغية بحتة . لأن مها كانت انطوائية هذه « المحاسن » فهي مع ذلك تؤدى دوراً دلالياً مهماً في النسيج الأسلوبى الخاص بهذا الشاعر ، وأيضاً لا يمكننا القول بأنها تتواجد في سياق مثل سياقها الدلالي الزمان عينا أو صلة . بل العكس هو الأقرب إلى سجية أحد شوقي اللغوية التي تميل إلى التعبير عن حالات نفسية مضطربة بأسلوب تتصاعد أصدادها الداخلية إلى مستويات قد تبدو حيرة وقد تجعل بعض النقاد لا يرون فيها إلا قشودها والبديعية . وعلى غرار هذا لا بد أن ننظر حتى إلى قول الشاعر « ما له » من حيث توسطه لسياقه المباشر : « بخيل ما له مولما » . فهو معنى وإشارة ومناغشة صوتية تميل إلى التورية - كل ذلك في أن واحد ، لأن قول « ما له » فيه استفهام مع نفى ضمني ، كما أن فيه إشارة إلى لفظ « ماله » كما لو كان استجواباً للفظ « بخيل » والبخيل هو أيضا مؤلع بماله إلى درجة منه

ولتوقف نحن هنا بعد هذا الشوط اليسير من قراءاتنا الثالثة لسينة أحد شوقي . فليس في طاقتنا إلا أن نتصغر حل بعض النماذج . أما الفصيدة فهي غنية كل الغنى بمواد شعرية لا تفهم فيها جيذا ولا تقدر تقديراً نقدياً كافياً إن استغنى نقلها عن مصدر طاقتها الحيوية ومن جودها - أي عن تراثيتها العميقة .

يساليت ماله الفرات تجفرتا

أين تولت بأهلها السفن^(١١)

ولكن سرعان ما يتحول هذا الاستيئاب الوجداني لسفن الطعان إلى صورة فيها الكثير من الذنوص المقصود ومن أهله يولوجية ونفسية - وهذا ماله عند مسلم بن الوليد نفسه :

١٤ - كشفت أهويل الدجى عن نهو له

بجارية محمولة حامل بكر^(١٢)

الشيء المهم الذي نحقق بين البيت الذي يذكر فيه مسلم ابن الوليد سفن الطعان وبين ذكره لتلك « الجارية المحملة الحامل البكر » في البيت الآخر هو أن السفينة الأولى التي كانت تمثل الطعان بصفتها استمارة من أصبحت مع انتقالها إلى موضوع رحلة الشاعر نفسه حلقة غمة الشاعر - أو غموه ، ولكتبا في تذكرها هذا أن نزل مرتبطة بنطاقها الدلال الأول ، أي بأنسوة الطعان الأصلية الخارجة من حيث المنظور النفسى بين الحمل والبكر . أما النطاق الدلال لرحلة الشاعر فهو يسمح له بأن يدخل « أهويل الدجى » عند دخوله تلك الجارية الحامل البكر .

وسوف نكرر هذه الدلالي عند بشار بن برد :

٢٦ - ركبت في أهوله ثيباً

إسك أو صلاه تركب

٢٧ - لما تيممت على ظهرا

لجلس في بطنها الحوشب

٢٨ - هبك فيها حين عيبتها

من حاليك اللون ومن أصهب

٢٩ - فأصبحت جارية بطها

ملاّن من شتى لم تضرب

وهنا يمكننا أن نضيف إلى ما كنا بصدده أن سفينة بشار بن برد بازوجية صورتها للأثونة المترجمة بين « الثيب » و « العلوة »^(١٣) - لها وظيفتها المزودة الأداء : فمن ناحية لها هذا « البطن الحوشب » بل هي التي قد نجسها الشاعر حتى أصبح بطنها هذا ملان من شتى : أما من ناحية أخرى فهي « لم تضرب » أي أنها بقيت في حالة « وعذرية » . بل وثمة أكثر من ذلك : فلتيتم الشاعر ومعنى قوله حيث من حالك اللون ومن أصهب - مثل هذه اللغة يمكنها أن تشير ، مع كل غموضها إلى ما يشبه طقوس صلاة ما لوصلها ما .

وتجلى هذه المعالجة لصورة السفينة عند أي تمام :

١٣ - حملت رجلى إليك بنت حليقة

غلبة لم تلغ إحفل ثقون

٢٠ - ثم اجننت شلوى فصرت بجنيها

متمكنا بقرار بطن مسنن

٢٢ - فأجبرهما بعد الخاض طلوتهما

بمرايق السنن كهل أخيف^(١٤)

وتلك السفينة التي لم تلغ إحفل مرفر كانت هي التي « حملت »

تصيدة دريد غلب فيها أثر من لغة السبب لو من معانيه . فيبقى المطلع منفصلا بل غير محسوس . أبو الفرج الأصبهاني : «كتاب الأشعار» ، القاهرة : دار الشعب ، ١٩٦٩ ، للجلد العشر ، ٣٤٧١ - ٣٤٧٥ .

(١٨) انظر من شعر حسان بن ثابت تصيدة أولها :

ألا يالقوم هل لنا حرم طالع
وهل ما مضى من صالح العيش رجع
فلما الشاعر في يوم بدر قبل أن يباري أسلوبه هذا ، وتصيدة أخرى واضحة الأسلوب الرثائي لتسجيم يكي لها فرسول :

بسطية رستم للفرسول وممهدة
منبر وقد تحسب الرسوم وتسنده
[ديوان حسان ابن ثابت ، بيروت : دار صادر ، ١٤٧ - ١٤٨ و ٥٤ - ٥٧] .

(١٩) انظر : Ibrahim al-Sinjawi, The Lament for Fallen Cities : A Study of the Development of the Elegiac Genre in Classical Arabic Poetry, Ph. D. dissertation, The University of Chicago, 1983.

(٢٠) عبد بن جبرير الطبري : «تاريخ الطبري» ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٦٦ ، ٤٨٨ : ٨ ، ٤٥٠ .

(٢١) أحمد بن عبد القوي التماسي : «فتح الطب من ضمن الأندلس المطبوعة» ، بيروت دار صادر ، ١٣٨٨ هـ / ١٩٦٨ م ، للجلد الرابع ، ص ٤٨٦ - ٤٨٩ .

(٢٢) انظر حل سبيل لثالث تصيدة لعمود سامي البرويدي «ديوان البرويدي» الجزء الأول ، القاهرة : لطيفة الأميرة ، ١٩٥٤ ، ص ١٣١ ، أو امتداد لمعروف الرصافي : «دمن على المنطاد» وفي الظاهر «ديوان الرصافي» ، بيروت : المكتبة الأهلية ، ١٩١٠ ، ص ٣٢ - ٣٧ ، ومن ١٦٨ - ١٧٠ : «تصيدة حافظ إبراهيم يصف فيها رحلته إلى إيطاليا» [ديوان حافظ إبراهيم ، القاهرة : دار الكتب المصرية ، ١٩٣٧ ، الجزء الأول ، ص ٢٢٧ - ٢٣٧] .

(٢٣) لم نجد مفهوم الشعر العمودي اصطلاحيا في اللغة العربية المصرية مع أنه تمت بتطور درواج عبيد بن المعلوق القديمة التي أثارها مفردة الشعر الحر . فلا يستر في ذهن من يعتبر هذا المصطلح في سبيله الحديث إلا انطباعات عامة تدور حول بعض أنواع شكلية تقليدية في الشعر العربي مثل مسألة الأبيات الخليلية ومسألة لزوم القافية ووحديتها . على الأقل يمكننا القول لمعنى هذا المصطلح في القاد الحديث أنه رغم غموضه يحل أن يميز عن النقاد بما يشبه مناهج شكلية : أما النقاد القدماء فيصنعهم هذا الوعي ، وحتى بعض الباحثين المعاصرين لأمراء في أنهم لا يذكرون حدود مصطلح «عمود الشعر» كما يستعمل هذا المصطلح نقدا ، فيدوم أنه يصح في مناهج شكلية أيضا مع أن الأمر ليس كذلك . فانظر مثلا : منصور ، عيسى في مثلك :

"'Amūd al-Shi'r": Legitimization of Tradition " (Journal of Arabic Literature, 12 (1981), pp. 30-48).

(٢٤) أبو العلاء المعري : «شعر سبط الزند» القاهرة ، ١٩٤٧ ، الجزء الثاني ، للجلد الثالث ، ص ٩٧٤ .

(٢٥) ليد بن ربيعة ، والمعلقة بيت ٢ .

(٢٦) وهذا هو الفرق بين مطلع تصيدة أحمد شوقي وبين بيت مشابهة الملقط والعصيدة لكعب ابن زهير :

ولقد شيبني صبح يوم وليلة
وما الشعر إلا شيبه وسفرته
شعر ديوان كعب بن زهير ، القاهرة : دار الكتب المصرية ١٣٦٩ / ١٤٥٠ ، ٢٩١ .

(٢٧) التي يعملا تفكرها هنا في انظر للولوت مع أن الشاعر لا يذكر إلا ملالة ،

أي فترة من الزمن ، إذا هو موعود هذا اللقط داخل التصيدة من حيث البناء ، لأن المعنى في التصيدة لا يقع صفة دون أن تتكرر بالمعنى الإعراسي لتوافق وقوعها الباتلي . فثبت لنا هذا الأمر أبو الفتح عثمان بن جني في نقاشه للقطعة الشعرية المشهورة التي أولها :

ولما قضينا من من كل حاجة
ومسح بالأركان من هو مسح

فيقول إن قول الشاعر كل حادثة ما يند منه أهل السبب والبرقة وقور الأعداء ولقطة ما لا يند غيرهم ... ألا ترى أن من حوارج من أشباه كثيرة غير ما الظاهر عليه والمعاد فيه سواها ، لأن منها الثلاثي ، ومنها التثاني ، ومنها التثني إلى غير ذلك ما هو تال ، وبمقدور الكون به . وكان صانع من هذا الموضع الذي أولها إليه ، وعند غرضه عليه ، بقوله في آخر البيت «ومسح بالأركان من هو مسح» أي : إنها كانت حوائجا التي قضيناها وأولينا التي أنقضيناها ، من هذا النحو السلي هو مسح الأركان ... ٤٠٠ [«المحاضرات» ، القاهرة ، دار الكتب المصرية ، ١٣٧١ / ١٩٥٢ الجزء الأول ، ص ٢١٨ - ٢١٩] .

وقد أدرك ابن جني أن الشاعر حتى وإن وسع من هذا الموضع الذي أولها إليه فهو مع ذلك واع بما يفرضه التثاق الباتلي من منه الفصحى الواسع حل المعنى الجزئي داخل ذلك التثاق ، وهذا المعنى الفصحى لابد أن يرن فيه شبه للسائل للكون لمعنى القصيدة الكل . وقد أدرك أهمية ملموسة ابن جني نقاد آخر - وهو ضياء الدين بن الأثير - فالتصيدة مرتين القياس بكاد يكون حرجا دون أن يذكر المصدر . انظر : «فلك السائر في أدب الكتاب والشاعر» ، القاهرة : مصطفى البابي الحلبي وأولاده ، ١٣٥٨ / ١٩٣٩ ، الجزء الأول ، ص ٣٥٣ - ٣٥٤ ، و «الجامع الكبير في صناعة المصولة من الكلام والمثورة» ، ببلد : للجمع العلمي العراقي ، ١٣٧٥ / ١٩٥٦ ، ص ٧٠ - ٧١ .

وانظر أيضا : G. J. H. Van Oordt, Beyond the Line. Classical Arabic Literary Criticism on the Coherence and Unity of the Poem, Leiden : E.J. Brill, 1962, pp. 135-6.

(٢٨) «ديوان عمر بن أبي ربيعة» بيروت : دار صادر - دار بيروت ١٣٨٥ / ١٩٦٦ ، ص ١٣٠ . وفي اختيار حله الدلالة لكلمة «أضواء» كان يمكن لعمر ابن أبي ربيعة أن يشير إلى قول امرئ القيس في وصفه للظلم ، مثلا ، وبذلك مع النصوص المقصود في قرابة يتسهم الربيع :

يحول ينقلب البلاد
وتسبح ربح الصبا كل شمس

[«ديوان امرئ القيس» ، بيروت : دار صادر ، ص ١٣٤] .

(٢٩) «ديوان عمر بن أبي ربيعة» ، ص ١٩٤ .

(٣٠) وقد انتهت إلى ذلك ، حتى وإن كان بطريقة قياسية غير مباشرة ، عند ذكرنا لا قاله أبو الفتح عثمان بن جني - ويصده ضياء الدين بن الأثير - عن الحفائض الخلافة لكلمة «الحاجبة» في : «ديوان قضينا من من كل حادثة ...» . انظر فرق : لمصولة رقم ٢٧ .

(٣١) «ديوان عمر بن أبي ربيعة» ، ص ١٤٦ .

(٣٢) «ديوان عمر بن أبي ربيعة» ، ص ١٤٦ .

(٣٣) «ديوان ابن الأثير» ، ص ١٤٦ .

(٣٤) «ديوان ابن زبون» و «سلكه» ، القاهرة : مكتبة النهضة المصرية بالجيزة ، ١٩٥٧ ، ص ١٤٥ .

(٣٥) «موسوعة الشعر العربي» . الشعر الجاهلي ، بيروت : شركة غياث للكتب والنشر ، ١٩٧٤ ، للجلد الأول ، ص ٢٠١ - ٢٠٣ .

و «زمرنا هذا التواجد للوقوف به لميزة والد الدقة الفلانة» ، هذا المعنى وبهذه

- القاهرة : دار المعارف بمصر ١٩٦٩ ، المجلد الثاني ، ص ٣٩٤ وما يليها (قصة رقم ٩٩) .
- (٣٩) ما زالت النظر على الصدف هو أن المندوح في هذه القصيدة ليس الحليفة العيس بل الوزير محمد بن عبد الملك لزيارت . فثبت لنا أبو نغم من خلال اختيار صورته الشعرية للكتابة المحورية التي كان يشغلها ذلك الوزير في مراتب الدولة وفي شؤونها .
- (٤٠) ديوان موهب الدباس ، القاهرة : دار الكتب المصرية ، الطبعة الأولى ، ١٣٥٠ - ١٩٣٦ ، الجزء الرابع ، ص ٢٤ .
- (٤١) مسلم بن الوليد : شرح ديوان صريع الفوائد القاهرة : دار المعارف بمصر ، الطبعة الثانية ، ١٩٧٠ ، ص ١٧٢ ، قصة رقم ٢١ .
- (٤٢) مسلم بن الوليد : المصدر السابق ، ص ١٠٧ ، قصة رقم ١٢ .
- (٤٣) ديوان بشار بن برد ، القاهرة : مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٣٦٩/١٩٥٠ الجزء الأول ، ص ١٤٧ - ١٤٨ .
- (٤٤) انظر إلى تنكاس هذه الرؤية للأوتة لدى امرئ القيس في معلقته [بيت رقم ٤١] :
- إلى مقلها يرنو لميلهم صبيبة
إذا ما استبكرت بين دوع ومجول
- (٤٥) أبو نغم : ديوان ، الجزء الثاني ، ص ٣٩٤ - ٤٠٠ (قصة رقم ٩٩) .

الطريقة - أن نجد النظر في ترجمة عنوان قصيدة ت . س . إليوت "The Waste Land" إلى اللغة العربية بالأرض الخراب ، أو أسبانيا بالأرض الياب . فلا يمس هذه الترجمة من ناحية اللغة اللغوية البحتة ، إلا أنه من ناحية الأصالة الاصطلاحية الخاصة بالشعر العربي قد يكون من الأفضل أن نرجع إلى الإكسابات الدلالية الموجودة في والبد القارة الحقيقة . وإن كان ثمة أي ضرورة لإليات المصطلح الأصل للنظر في هذا الصدد قول شاعر من المدرسة العلوية :

قطعة خربها شرك فبكت
تجلبفبه وقد غريق الجنباع
ها فرغعان من بلد قفار
وعصفها شوكه الرياح
[هـس بن الملح المجنون وديوانه ، آخرة ، مطبعة الجمعية التاريخية التركية ، ١٩٦٧ ، ص ٧٤] .

(٣٦) ديوان ليد بن ربيعة العامرية ، بيروت : دار صادر ، ص ١٦٥ .

(٣٧) انظر :
Suzanne Pinckney Szekovych, "The Su'lok Poem : A Paradigm of Passage Manque", *Journal of the American Oriental Society*, 104. 4 (1984), pp. 661-678.

(٣٨) ديوان أبي تمام ، شرح الحبيب التبريزي ، تحقيق محمد عبد الله حزام ،

قصيدة

«الأندلس الجديدة»

لأحمد شوقي

(مقاربة وصفية شعرية سوسيوولوجية)

١ - مداخل أولية وتوضيحات أساسية :

١ - ١. تعرض سبيل الدارس الأدبي لنص من النصوص الأدبية الشعرية المتداولة جملة من الأسئلة المتداخلة والمتباعدة ، سواء على مستوى النظرية (التنظير) أو على مستوى الإجراء وطرائق التحليل . وتزيد هذه الأسئلة تعقداً عندما يتعلق الأمر بنص شعري ينتمى إشكالياً إلى جملة من أرباض نظرية الأدب (الأدبية) ، وتاريخ الأدب ، وعصوره ، وقضاياها ، وظواهره ، كنص (الأندلس الجديدة) - مثلاً - الذى يتنزل في نسيجه مكونات شعرية متعاضدة من حيث الانتهاء التكويني والعلائقي في جغرافية الشعر العربى . ذلك لأن الإمكانيات التحليلية المعاصرة في النقد البويطيقى المعاصر تجعل هذا الانتهاء الإشكالي بغير ما يفتح على تعدد هذه الإمكانيات يحسد منطقاً مستقلاً ، قد يدعو إلى مجاوزة بدائه النقد التقليدى العربى ومسلماته ، ويدعو إلى العودة إليها - من حين إلى آخر - للحفر فيها ، وجعل الأولويات العامة تتسحب لتحل محلها أسئلة إضافية أخرى تفس جوهر الشعر والشعرية . ولن يتم هذا المنظور إلا عن طريق تطوير أسئلة الشكل الشعرى ، وجعلها تصب في الكون الدلالي والرسالة الشعرية Le message poétique ؛ أى أن هذه الأسئلة تتجه (وقد انجذبت ضمناً) إلى تناول المظهر اللغوى بوصفه بنية في تراتبية hiérarchie النص قبل تشكل المظهر الدلالي ، وذلك بالبحث عن رمزية الأصوات الشعرية وقصدتها ، واختيار المرسل قبل التلفظ والقول والكتابة .

٢ - ١

النصوص ، وأنه من الممكن مجاوزته عند رغبة الفصل بين (الشعر) والنظم بمفهومه التراصفى ، لتجنب الدخايل بين المحايطة في القول والتعبير الشعريين من جهة ، و (الصنعة) التى تكون مجرد أسئلة مقصودة في غاورة نصوص غالية ، أو ثقافة وإيديولوجية خاصة بالشاعر ، من جهة أخرى ، كما أن بعض النصوص - من جهة ثالثة - قد تنتج لنفسها قانوناً بنوياً آخر غير المراد الصوتية والمجم الخاص والتركييب والقصيدة^(١) ، كقصيدة النثر ، أو القصيدة التى تقوم على الفعيلة الواحدة ، أو قصيدة الشعر الحر بعامة ؛ مفهومها النظرى عند (نازك الملائكة) و (محمد النوى) وغيرهما .

وإذا كانت هذه النزعة تعهد من النموذج اللسانى الذى يعين على تحديد صورته لغة النص بما هي بنية ظاهرية ، وعلائق نحوية وصرفية وتركيبية ومعمجية ، فإن هذا لا يعنى أن قيمة أى مستوى من هذه المستويات تفوق قيمة الآخر ، وأنه ينبنى التعامل معها حروباً لتحقيق مبدأ (الكلية) Totalité النيوى ، الذى يكمل التحليل الجزئى لكل عنصر من عناصر القول ، ولما ينبنى - في تقديرى - تغليب كفة المستوى الذى قد يساعد على التوصل إلى الكشف عن دينامية اشتغال النص (في حد ذاته ومن أجل ذاته) بالنظر إلى بعدي التوليد والتوالد اللذين يمتقيهما . وبهذا نستطيع القول بأن النموذج الذى يقدمه الأستاذ (محمد مفتاح)^(٢) ليس نموذجاً نهائياً يطبق على جميع

والقطع الذي تمارسه على الجسد ، بالإضافة إلى النظام النسي والاجتماعي اللذين يمحطان بالتكوين الفيزيولوجي ، ثم ابتناق ما هو رمزي (الثلاث - الموضوع) ، وهو ما يقتضي استخلاص حركات القوة الدافعة في القول والتنظيم والثير واختيار الحقول الدلالية^(٣). وبذلك يكون النص الأصل خلفية متضمنة اللغة التي يمكن أن تعد نصاً فرعياً في حين أن النص الثاني (أي الشعري) هو « بنية تخضع لقواعد التواصل ، وتفترض ذاتاً للتلطف ومتقبله^(٤) ». وهكذا يتحول النص إلى « إجراء قولي^(٥) » ويزيد (توفتان تودوروف) T. Todorov على ذلك موضحاً عندما يعد النص الفرعي عملاً « لتوظيف المعنى » Fonctionnement du sens^(٦) ، الذي يصبح جسداً في شكل « معنى مبين يشتمل كما لو كان شاشة تخفي ... لكن اللغة التواصلية تقدم فيه مؤشراً عليها ، وتنتج معنى دالاً عن طريق لعبة الحرق أو الانزياح^(٧) » ، في حين أن النص الأصل « توليد ، واشتقاق من داخل نسيج مقولات اللغة^(٨) ». ولمرئياً من هذه التخرجات التصويرية نجد ما يقول به « بوري لوتمان » Y. Lotman في كتابه « بنية النص الفني » (جالييل - ٧٣) من حيث علاقة النص باللغة بوصفها نظاماً قائماً في خطفته ، يجاورها ويحفظ بقرائنها وعلاماتها للحدثة ، التي تجعلها قريباً منها في التداول ، كما تجعلها تجسداً مادياً للتعبير المتضرع عن اللغة الطبيعية الأصل^(٩) . وهذا ما يجعل النص ذا بنية خارج نصية ترتيبية في علاقته بالتعبير وحدوده بالنسبة للغة ، كما يجعله ذا طابع نبوي ، « بمعنى أنه ليس مجرد أشياء ، بل علاقات بين الأشياء ... وتنظيم ... تنتج عنه علاقات تكاملية ، وينقسم إلى نصوص صغرى ... يبدو كل واحد منها منطياً بطريقة مستقلة » وهذا ما يجعل عليه صفة « البنية » الثابتة بوصفها شكلاً ، والمتغيرة من حيث هي علائق^(١٠) . ومن ثم تطلب لغة الوصف - من منظور منهجي - مراعاة الترتيبية والاكتمال ، ثم الاختلاف ، على حسب ما يتطلبه التحليل^(١١) .

٢ - حول المفاهيم الإجرائية المستعملة وتحليل النص .

١ - ٢

يتعلق الأمر هنا بالسنح نحو تحقيق نوع من التجاذب والتوازن بين مطمحين هما :

أ - إيفصال مصطلحين تجريبيين هما « التعبير الشعري » و« رؤية العالم » ، بما هما مقابل للتعبير الثثري وغيره ، و« بوصفها انزياحاً عcart داخل لغة أمية لها نسيجها الأخلاقي - مثلاً - وإحداثياتها والأسلوبية » ، في حبة مجلدة من حطب تشكل الكتابة العربية سواء أكان ذلك في الشعر أو الرواية والقصص ثم في المسرح وغيره . وبالإضافة إلى ذلك الوقوف عند تشكل الرؤى بوصفها مجموعة ظلمات وعواطف (احساس) وأفكار تمت (قد تجمع) أفراد لغة علفة اجتماعياً ، في ظل محاولات لونية تجعلها متعارضة مع فئات أخرى^(١٢) ، واستعمال المصطلحين معاً - التعبير الشعري والرؤية - بوصفها لغة واعدة لتشكيل بنية « الأندلس الجديدة » لأحمد شوقي^(١٣) .

ب - مطمح الوصول إلى استنتاجات عامة يمكن تعميمها بالنسبة إلى نصوص عائلته داخل حركة مدرسة البحث بوصفها اتجاهات أدبية ،

وإلى جانب هذه الخصوصية في تغليب مستوى دون آخر ، يصطدم الدارس بأسئلة أخرى تفس جانب سيروية الأدب والتطور الأدبي ، بخاصة عندما يتعلل الأمر بمفاهيم رسوية متواترة ، فتضطر إلى التناظر ضمن سيروية التفكير الأدبي . ومن هنا يجد الدارس الأدبي نفسه محاصراً بأسئلة في داخل الأدبية وأخرى خارجها . ولذلك فإن مجرد استثمار تخرجات النقد (الشعري) الراهن لدى الغرب ليست كافية للخروج من المألوف المتعصب « دياكرونيا » منذ أن تم التاريخ للأدب العربي ، شعره ونثره . ولعل السبب الرئيسي يكمن في أن النقد الشعري المعاصر - لدى الغرب أساساً - يقوم على أسس سيروية قوامها امتلاك تاريخ أدبي منظم ومكتشف ، في حين أن النقد الشعري العربي القائم والتطور تجريبياً لم يكتمل بعد ، أو أنه - إذا سلمنا بإمكانية اكتماله - يفترق إلى المنطق العاطفي والاستمراري . وهذا ما يشكل تداعلاً بين « الشعرية التاريخية » و« الشعرية النبوية » .

٤ - ١

وينتج عن هذه الخصوصية اللازمة عدم إمكان المسم في القضايا النظرية والتطبيقية ، مخادات الظاهرة الأدبية لم تؤطر بعد ، كما ينتج عنها عدم توافر الشروط الأصولية لقيام تفكير بنوي للأدب العربي لجرد ، التأسيس المطلق ، وجاوزه الماضي الثقافي . يضاف إلى ذلك اعتماد الشرط العربي (الإيستولوجي) في تبي هذا الموقف ، معلماً عصر « ما قبل النبوية » في داخل هذه السيرة لم تحقق دافيت ضمن جهاز العلوم الإنسانية والعلوم المساعدة « العربية » وقتها ، وهذا ما يدعو إلى إعادة القراءة بشعها التاريخي والنظري . ولعل أبرز مسألة يمكن إثارتها في هذا الصدد هي مسألة « التجنيس » الأدبي ، التي تتحكم في التصنيف للممكن للأجناس الأدبية . وهي تتليس بالظنرة الروحية والفكرية والمعرفية الخاصة بالثقافات السائدة والمسيطرة ، المتحكممة في علائق الإنتاج ، بما في ذلك علائق الإنتاج الفني والأدبي . ويضاف إلى هذا البعد كون الوقوف على مفهومين من قبيل « التعبير الشعري » و« رؤية العالم » في داخل القصيدة العربية الكلاسيكية والحديثة يتطلب أولاً تحديد طبيعة النص وتصنيفها (أو تعريفه) . وثنا هنا أيضاً إمكانية الإفادة من التصنيفات الراجعة للنص ، وأقربها تشخيصاً للجانب الإجرائي .

٥ - ١

وإذا كان من تحصيل الحاصل القول بأن الحد الأدبي لتصور طبيعة النص هو أنه « بنية مغلقة » و« مستقلة » و« ذا لغة واحدة »^(١٤) monologue ، إلى جانب أنه يجعل على حقل نقلي ، فإن النص - بالإضافة إلى هذه التحديدات - (نظام إيمائي) connotatif^(١٥) ، لأنه يأت في الدرجة الثانية بالنسبة إلى نظام دلالي آخر^(١٦) ، كما أنه نتاج قد اكتمل من حيث الكتابة ، وأنه يتنصق بالأدب ، ويمكن أن يدرس في علاقته بإنتاجه (ما قبل النص فيه) ، وفي صورة تجليه (ما بعد النص)^(١٧) . وتسمى (جوليا كريستيفا Julia Kristeva هذه الثنائية « بالنص الأصل » أو النص الرحم والنواة » ، و« النص الفرعي » ، أو النص المتولد من الأول ، على أساس أن الأول هو نظام و« يتضمن كل السيرورات السيميائية »^(١٨) من حيث نقل الفرائز وتوزيعها ،

وهكذا يمكن تصور ذلك كالآتي :

ما قبل النص	النص	الإحالة والتضمين
صورة الحروب في صورة سلمية	١ - البيت الأول : يا ليت أندلس عليك سلاماً [هوت] [الحلافة منك والإسلام]	هبة الشاعر تذكر بالأحلال ... السقوط
	٢ - البيت الثاني : [نزل] [الحلال من السيف فليتها طوبت و] [عم المعلن غلام]	... التحذير من أهل إلى أسفل ... القيمة / حادثة الطوفان
	٣ - البيت الثالث : [أزرى به] [وأزاله من أوجبه لقد] [يسط] [اليد وهو نائم]	... التكاليف والتكليف + الصعير الخلع بلقوة النبل من الآخر
	٤ - البيت الرابع : جرحان فخص الأعداء عليها هذا يسيل ونك لا يلقم	... الفتك والدموية والألم سرمدية المذاب الإسلامي

استنتاجات أولية :

أ - إن صورة « الحروب » التي اعتمدها شوقي خلفية تمهيدية وتصورية فنية في مستهل النص - على سبيل الاستئناس - هي التي ستحكم في إنتاج النص Productivité du texte ، وستدخل - لذلك - معيماً شعرياً تابعاً لها ، يترجم هذه الصورة الخفية . وإذا كان « الحروب » قد يميل على « الأبهار » فإن هذا الأخير يخلق شبكة لغوية معجبة ، توحى به ويغيره من المترادفات الدلالية :

ما قبل النص	النص
الحروب	— هوت (البيت الأول) — نزل (البيت الثاني) — طوبت (البيت الثالث) — هم الغلام (البيت الثالث) — أزرى به (البيت الثالث) — أزاله (البيت الثالث) — يسيل (البيت الرابع) — لا يلقم (البيت الرابع) .
=	
الأبهار	
=	
الدمار	
=	
السقوط	

ب - إن صورة « الحروب » التي كانت متخفية ومضمرة في ثنائيات النص (ما قبل النص) ستصبح بما هي وصف فعل لحالة تجمع وتندب ويكاه ، مجسمة بالفعل في الصورة الشعرية التالية في البيت السادس :

لم يُطَرَّ سائتها وهذا قائم
لبيسوا السواد عليك فيه وقاموا

وهي للتوالي التصويرية التي توحى بالتب من طريق استحضار مشهد اللطم ، من حيث ليس السواد والعمويل . ويقود هذان الاستنتاجان إلى خلق دينامية لوظيفة النص ، تترجم ما قبل النص إلى صورة حقيقية تشخصية لحروب فعل منذ البيت السابع والأربعين :

نعم ضمن شروط حضارية سياسية إبداعية لإنسان ما يسمى بعصر النهضة ، وهو الاتجاه الذي يمكن أن يعد شوقي - بالإضافة إلى البارودي وغيره - من بين التماثل المفسرة من اللطال من حيث الثيرة واللغة الشعرية والكتابة الفنية بالفهم البارقي^(١) .

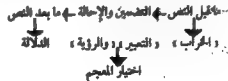
٢ - ٢

إن أبرز تسلاز وتلفظ ينتج من هذا التصور هو : هل يمكن أن يعد عنوان النص منطلقاً وسميولوجياً مؤشراً على حولة القصيدة ؟ وبصير آخر ، هل يحقق عنوان « الأندلس الجديدة » تطبيقاً ثيماتياً لفهم وظيفة النص الدلالية والإيديولوجية ؟

وعلى الرغم من أنه قد يعترض علينا بأن العنوان لا يكون من وضع الشاعر قصدياً فإنه بالإمكان افتراض أنه يعكس بؤرة تشاكية تبسط ظلها الإجمالية على معمارية النص ، بعدما من اختزال النص (اختزال العنوان) كثرة الشيب والتضيق والكاه ، حتى ظروعه - يشكل توليدياً - إلى ما سيخصص الخطاب والرسالة بما أحدث للمسلمين عند الخروج من الأندلس سنة ١٤٩٢ ، إثر تحالفات ملكي قشتالة وأراجون ، ومنذ ذلك الوقت ، هل أساس أن ما حدث للأندلس في سنة ١٤٩٢ كان استمراراً فنياً . ويتعدى العنوان ذلك ليستلج موقف الشعراء العرب القدماء في بكاء الحضارات الدارسة والأساكن التاريخية . إن اختيار العنوان - إذن - في حد ذاته يشكل ثنائية تقرب البعيد وتبعد القريب إسقاطياً على مستوى « الألوحة » ، وهذا ما سيكون له أكبر الأثر على منطق القصيدة الداخل ، كما يعكس - من حيث التعبير والرؤية - وصفاً موجهاً (إن لم يكن مبرحاً) هوروية الحاضر هل أنه يسبح الماضي ؛ ومن ثم فإن سقوط (أدنة) وتشبيهاً بالأندلس يركب مبدأ تسليم (شوقي) بأن العرب والإسلام كانا دائماً في مواجهة ضصوص وأعداء يستحقون القرض للإفراق بها . ويعود هذا إلى أطروحة مركزية هي تصور الواقع المترتب على سقوط (أدنة) - في ضوء الوصف الموجب - نالها من عوامل خارجية ، منذ بداية الدولة الإسلامية : الكفار والمشركون - (الوالي (المعصر العباسي) - الشعرية (المعصر العباسي) - المغول - الحروب الصليبية - خروج المسلمين من أوروبا - حملة نابليون - الاستعمار - الصهيونية - الإمبريالية ... إلخ .

٢ - ٣

وتبض (قصيدة الأندلس) في صورة سلبية متخفية في تلايب ما قبل النص ، هي صورة « الحروب » التي تنعكس في التعبير الشعري بما هي بنية لغوية معجبة ، بل دليل أن المعجم المستعمل في الصياغة واختيار تسجيلات الكلام - كما يقول تودوروف - يترجم هذه الصورة . ويضع هذا عندما تقوم بجرذ الانكشاف والترائب وحصرها وأصنافها وملاحظة تناغمها مع الصورة السالبة . ويمكن ترجمة ذلك إجرائياً وفق الترسية التالية :



الشعري ، وهي صورة تكسارية - من حيث « الأدلوجة »
و « الرسالة » - خرابات أخرى سبقت كل أزمة تعرض لها العالم
العرب الإسلامي . وفي هذا اختزال وتجميع للواقع الحضاري في
البلدان العربية الإسلامية ، على نحو يتجسد عنه مراوحة الشاعر بين
خطتين متكررتين أصلاً ودوماً ، على حسب الوعي القائم في النص
الشعري للمدرس ؛ لحظة استقرار ودعة وطمأنينة ، تمنحها لحظة
اضطراب وخلل وتغيب دائم ، مع تأكيد أن هذا الاضطراب في وعي
الشاعر هو اضطراب مصدره « الخارج » ولا ينبع من تفساير
« واقعه » للمعيش . وهكذا تؤكد الوظيفة المرجعية الانفعالية
الإبداعية (على حسب جاكسون) ، وتجعلها إلهامية في السوت
نفسه ، وذلك بهدف توريث المستقبل ، والتشويش على وعيه من حيث
جبل الأندلس الغالية حاضرة ؛ ومن ثم يفقد الشاعر (ويقعد عن
سبق إصرار) إتمام المنقيل عن طريق البرهنة والاستدلالية ، ويصور
تكميلية تحيل على لحظي « الاستقرار والاضطراب » للتناوبين . ويبدأ
هذا التقصد منذ القطع الأول عندما يصور الشاعر انقضاء الأيام :

- ٧ - ما بين مصرعها ومصرعك انقضت
فبما نحب ونكره الأيام - « التأسيس
٨ - غلت القرون كليله وتصرمت
دول الفتوح كأنها أحلام - « التوتير .

وشبه ذلك ما جاء في البيت الحادي عشر والبيت الثالث عشر :

- ١١ - أغريهم هاتوا وكان بهمزمهم
وعلوهم يتخيل الإسلام - « الاستقرار

- ١٣ - مزاللت الأيام حتى بذلت
وتغير الساقى وحال الجلم - « الاضطراب

٢ - ٤

نستعمل من هذا التشكيك الوصفي الموجز لبعض مترائيات
القصيدية - بما هي نص مغلق ذلولة واحدة - أن التعبير الشعري لدى
(شوقي) يشكل حالة ملفوظ (أو قول *énoncé*) تتطابق فيه وتزاحج
إيديولوجيتان أساسيتان ، تتفرع منها إيديولوجيات ضخمة أخرى ،
متحاول الكشف عنها فيما بعد ، وهما : الإيديولوجية « الفنية -
الإستيقية » من حيث اختيار النبرة والأسلوب واللغة والكتابة بالمفهوم
البارقي (لدى بارت) ، ثم الإيديولوجية « الرؤيوية » بالمفهوم
الجولمان من حيث رؤية العالم والوعي . وهذا الانطباق - التزاوج
ينبأ كليل بأن يؤسس أول منطلق للرسالة بما هي وعي « شعري » من
جانب ، ووعي إيديولوجي من جانب ثانٍ . ومبراة أخرى نقول إننا
يلزاه حالة خطاب شعري متعدد اللغات (على حسب باخطين) ؛
فمن جهة هناك لغة شعرية تحاور لغة (لغات) تفصص غالية فيما يشبه
التناس الاختياري والقصدي في الآن نفسه ، مقام الشاعر ينتمي إلى
مدرسة (البث) الكلاسيكية ، ومن ثم يحفظ بنية أسلوبية تستعيد
« دقة » النصيدة الحقيقية في التصوير والوصف والأبيات والتركيب
ويحافظ عليها ، ومن ثم يجد نفسه مرغماً على إعادة هدم معالم لغوية

- ٤٧ - أوماترهم ثبحوا جبراهم
بين البيوت كأنهم أغنام
٤٨ - كم مرزوع في جبر نعمته غدا
وله على حد السيوف عظام
٤٩ - وصبية هتكت خيلة طهرها
وتنالت من نوره الأكمام
٥٠ - وأخس ثمانين استبح وقله
لم يخن عنه الضعف والأصوام
٥١ - وجريح حرب ظلمه ولده لم
يمظفهم جرح ذم وأوام
٥٢ - ومهاجرين تنكرت أوطانهم
ضلوا السبيل من اللهور وهلسوا
٥٣ - السيف إن ركبو الفرس سبلهم
والنطع إن طلبوا القرار مقلهم
٥٤ - يتلفنون مودعين ديارهم
واللحظ ماء والديار عيرهم

وهو مقطع شعري يقوم بوظيفتين هما :

الأولى : الاطلاق من بؤرة التعبير الشعري الذي وفرته - ومهدت
له - الأبيات الأربعة الأولى في النص ، حيث تجسد « الرزمي »
و « تحويلة » إلى « فعل » ، وهكذا تتولد من معجم الانهيار (هوت ،
نزل ، طويت ، عم ، أزرى ، يخط ، يسيل ، لا يلتئم) معالم
ويصور شعرية تكوس هذه الجمولة وتؤكد على نحو تشكل
تكراري ، يفيد الدعوة المغلقة التي خلفتها بوصلة الوعي الموجه لدى
(شوقي) ؛ أي جعل سقوط (أدرة) إسقاطاً تكراراً لسقوط
(الأندلس ١٤٩٧) ؛ وهي الجمولة التي تأل لما لغة الشاعر بدفعية
اختيار ما يزيد من أمر تحويل روح التنب . ومن ذلك :

- السبح وشهد الله (البيت ٤٧)
- التفتيل والوحشية (البيت ٤٨)
- الجرمية الأخلاقية (البيت ٤٩)
- التنكيل (البيت ٥٠)
- الحرب (البيت ٥١)
- المجرة والضلال (البيت ٥٢)
- العنف والقتل والمطاردة (البيت ٥٣)
- المجرة على مفارقة الأوطان (٥٤) .

وكلها « ديمات » متولدة من الإحالة الثقافية في
ما قبل النص بما هي ذريعة *pré-texte* وبرجعية *et pré-texte* ؛ ومن
ثم يتحقق المنحى التشاكلي *isotopie* في اختيار النبرة الأسلوبية
لدى شوقي ، التي تحيل نحو التعبير والتعليق والتشخيص ؛ بحيث
تتحصل على المعادلة التالية :

تشاكلي العنوان - تشاكلي الأبيات الأربعة الأولى . . .

ثم :
تشاكلي الأبيات الأربعة الأولى - تشاكلي المقطع السابق ذكره (أي
الأبيات من ٤٧ إلى ٥٤) .

والثانية : تجسيد صورة الخراب القائمة في خلفية النص وفي المعجم

الأفكار^(١٨) . [التأكيدات من عندي] .

إن مثل هذه الأبعاد التي تتشكل مرجعية تتحكم في سنن الخطاب والأخلاقية — من خلال النص المدروس — من شأنها أن تتخذ طابع « حوارية » أو « رَجْدَالِي » *Réplique polémique* يتعارضان مع (وثمان) مجلة من المنظومات الأدبية والاجتماعية والسياسية — الفكرية التي سدرت (وتصدر) عنها ثلث ، غثقة منها « الوطنيون » و « الشعراء » — ومنهم البارودي وشوقي ، ومن مساهمهم ليشين (عربي) «^(١٩)» ، إلى جانب الملاك العقاريين الليبراليين من طراز شريف باشا^(٢٠) . وإذا كانت هاتان الفئتان الأخيرتان — العناصر الديمقراطية والديكتاتورية — تتعدان نفسيهما « وطنيين » «^(٢١)» ، فإن هذا لا يحول دون وجود التعارضات التي تحدثنا عنها سابقا .

ويقدر ما يتعارض نص شوقي مع هذه المنظومات ، بترجم حسابي فئة « العلماء » — مثلاً — وتطلعاتهم ، على نحو ما يبدو من خلال رأي (ليشين) لكشار إليه قبل قليل ، بخصوص « العلماء » الموالين للفكر المحافظ^(٢٢) ، وهم يثقلون الفئة التي تتعارض كذلك مع فئة « زمرة / جماعة » أخرى كانت تلتقي مع تطلعات الفئات المذكورة فيها سبق ، وكلها جمال الدين الأفغان ، الذي تلخص أفكاره وآراؤه في نقطتين هما : تحرير النظام الإسلامية من الاستعمار ، وترسيدها للمسلمين في ظل سيادة الأنظمة الدستورية^(٢٣) . وهذه الأسس نفسها هي التي كان يقوم عليها فكر رفاة الطوطاوي وغيره ، من حيث التوجه إلى مغالبة الاستبداد ، وتحقيق نوع من « الرقابة الشعبية » .

ولا تنسى ضمن هذا التضاعل الحوارى بين « اللغات الإيديولوجية » التي يضمها (ويستخسرهما) نص (الأندلس الجديدة) — بما هو نص وراء النص *meta — toxie* (حل حسب « جاك ديوا »)^(٢٤) ، وما هو وثيقة (حل حسب « نرزنات تودوروف »)^(٢٥) — والتي يجعل عليها في خلفيته ، أن هناك استراتيجية إيديولوجية ترتيبية (هرمية) في تصاعدها وانزياها وتغلب الكل على الجزئي فيها . وعليه فقد دعا الأفغان « للمسلمين » إلى الوحدة تحت رعاية السلطان التركي في الضلال ضد الاستعمار الأوروبي^(٢٦) . وإلى جانب هذا هناك مكون آخر قد يقرب الأفغان من النزعة الشعبية ، إما عن طريق النسب أو عن طريق النراسة والأدبيات التي خلفها ، وهذا ما يجعل مواقفه الأدبية متباعدة بما قد يكون متولداً عن « التقي »^(٢٧) . وكل هذه القران والمؤشرات اللازمة من شأنها أن تجعل نص (الأندلس الجديدة) أضيء ما يكون بالية الإيديولوجية *ideologie* — حسب « كريستينا »^(٢٨) ، التي تجعل من هذا النص « خطاباً يصير موضوع تشخيص »^(٢٩) ، بمعنى أن صوت التكلم في هذا النص — وهو الشاعر « هوبة » — يمكن أن يجانب لفظة فرد اجتماعي محدد تاريخياً واجتماعياً^(٣٠) ، وهو صوت « المواطن المصري الممثل » *idéologue* ، الذي يترجم شوقي في خبابه « وعيه » (وعي المواطن) الخاص الفصل وهو « يسمع » خبير صوته أدوية^(٣١) . ويفهم « البنية الإيديولوجية » يفترض عد النص (الملقوظ الشعري) إنتاجية *une productivité* ، بمعنى أن علاقته باللفظة — كما تقول « كريستينا » ، — هي علاقة توزيعية (أى علاقة هدم وبناء)^(٣٢) ، ولا يمكن — من ثم — الإحاطة

جاهزة ، احتفظت بها الذاكرة الأدبية ، وعلى إعادة بنائها لصياغة نص آخر من طريق التوليد والتوزيع وما يمكن أن نسميه « الاختلاف القصوى » — سلباً وإيجاباً — فيها يشبه الاستنساخ الأسلوبى الذى يتضمنه الآن باب واسع من ظاهرة « التناسخ » في دراسة للفظ الأديب . ومن جهة ثانية تنصب في نص شوقي ، الذى نحاول (حاولنا) مقارنته ، لفظة أدبية تفتق تلقافاً ومتلقافاً متماثلين بين إيديولوجية النص (إيديولوجية الشاعر الفنية والروائية) ، وإيديولوجية الرضى باستعمار رمزية « أدوية » ، وقد كانت من أهميات المدن العشوائية في مقدونيا ، وبها مقابر كثير من سلاطين آل عثمان ، وجاءت الأنباء بغلبة البلقان عليها في الحرب سنة ١٩١٢م^(٣٣) . وهذا التماثل هو الذى يؤكّد مدى رغبة الشاعر في ترسيخ الإيديولوجية الفنية بجمعة شبكة من الإيديولوجيات الأخرى المشبعة في ثنايا النص ، التي تحاول ترجمة ما هو « واقعى » إلى « متخيل » شعري ، يكون أكثر مصداقية في منظور الشاعر ، عن طريق استلهم معجم شعري مقولب وسركب للفظ ، والتركيب ، والمعنى ، والدلالة ، والإيهام دفعة واحدة ، وتحول صورة ما قبل النص إلى معجم السكس مطابق لوصف الحدث من المنظور ذاته ، وهذا مظهر من مظاهر « اللغنة الإيديولوجية » الشواة في النص ، وعنها تترسب (وتتراب) في الآن نفسه) لغات إيديولوجية أخرى ، منها ما تمت الإشارة إليه بأن سقوط أدوية يساوى خراب العالم العربى الإسلامى ويؤدى هذا الوعى — ضمن منطق النص — إلى قتالية ثابتة بأسامها ، مؤداها أن الخراب ذاته يساوى الطوفان (بوصفه صورة من البيت الثانى — مثلاً) والسقوط والأهيار والانحدار و « فعل الأيام » (الشعر) والقصيدة .

وكلها « قيمات » تشاكية ، تؤكد استكانة الوعى الممكن ، وتراهن على وعى قائم بمربع موجه نحو نيرة التحويل ، وإن ظلت القصيدة في قامها مثقلة بالتكرار والخشرب بالخيال . وتنصب إلى جانب هذه للظواهر لغة إيديولوجية عفاشة أساسها بيان كمال الخلاف العشوائية هي المقصودة — أقول المستهدفة — من هذه اللحظة التاريخية (١٩١٢) التي يرصدنا الشاعر ، ولا يجباها في الواقع ، ويتلق بها ضايحاً .

وتتولد من هذه « اللغة المحايطة » منطق الدفاع عن الخلافات بما هي قانون هذه اللغة ، ابتداء من البيت الخامس عشر إلى حدود البيت الحادى والعشرين^(٣٤) . وبالرغم من أن هذا القطع متعلق بمخاطبة مقدونيا — على غرار مخاطبة الشاعر التطلبيى للدوايس والأطال الزائلة — فإنه لا يمكن أن ندرك الحملة الإيديولوجية فيه إلا في ضوء ما يقابلها من تعارضات « أخرى » . ومن تلك ما يتحدث عنه ز . ل . ليشين ، وهو يتناول بالتحليل موقف « الوطنيين » وطبيعة الفكر السياسى في مصر قاتلاً : وقد ناقش « الوطنيون » مسائل النظام السياسى المائل في البلاد ، وكان أتباع « عربى » انتصاراً لشكل الحكم الجمهورى ولكنهم أصرأوا عن خوفهم من أن يكون المصريون غير مهينين له بعد ، واكتفوا في نشاطهم السياسى بالبقى إلى إقامة نظام ملكى دستورى ، محترين إياه أكثر الأشكال قبولاً في ظل مستوى وعى المصريين السياسى القائم في ذلك الوقت^(٣٥) . ويعبر الشاعر (محمود سلمى البارودى) بما يشبه ذلك تقريباً عندما يقول : « لقد كنا ننزع منذ البداية الأولى لحركتنا إلى تحويل مصر إلى جمهورية صغيرة مثل بوسرا ، ثم انضم إليها فيما بعد سوريا والجزائر ، ولكننا رأينا أن جزءاً من العلماء المتخلفين عن العصر غير مستعدين بللرة لتقبل هذه

العثمانية بوصفها رمزاً سياسياً وديناً ؛ ووجهه يعكس الإيديولوجية الفئات الشعبية الوالية لها . ومن هنا تتخذ لغة الشاعر - التكلم في النص - صورة التصاريف والضماد بين عدة أصوات إيديولوجية ، تحيل على جداول شتى من الإيديولوجيات الذاتية ضمن اللغتين المتصاليتين ، أو على الأقل اللغتين إيديولوجية على حد تراض من حيث الرؤية ، والمتصارعتين على مستوى الواقع المباشر ، على نحو يتجلى على الخطاب الشعري في قصيدة (الأندلس الجديدة) صفة وخطاب توسطي ، Discours médiatisé لا يشكل فيه خطاب الشاعر سوى نبرة من نبراته ، وتتنوع variation من ترويضاته ، مادام يتزاح قليلاً (ويتحلىز في الوقت نفسه) إلى إيديولوجية أخرى تسم اللغتين معاً ، وتلوّنها بخطاب شجي مباشر - طبيعته التهوّل في النص للدروس - يكون عادة عاطفياً و « مثالياً » ، ولكنه و « يترجم مباشرة (بدون تحريف) رؤية للعالم وأحكاماً قيمية » (٤٠) . ويوضح هذا الخطاب عندما يركز في النص على البعد العرقي أحياناً :

١٠ - مقدونيا والمسلمون عشيبة

كيف الخوالة فيك والأصنام ؟

إلا أن بعض قرّائ هذا الخطاب المتضمن والمضمر قد تنحوس من تلقائياً - معهما (يتلك لغة إيديولوجية أخرى كامنة في ثنايا النص) عندما يعتمد الشاعر العتبة الإيديولوجية التي تستلحج بها من التاريخ فيقر الشاعر بالانتماء للحزب وسرمديته (٤١) . وتزداد مظهر الانصراف قوة عندما تتلمح إليه النبرة الإيديولوجية نبرة القول بالقدرة والحكمة (٤٢) ، التي تستحضر نصوصاً غابغة ليست بعيدة عن قصائد البحرى والرندي وكثير من شعراء الأندلس ، كأمين عيون في رأيته (الشعر يجمع بعد العين بالأثر) (٤٣) ، أو شعراء من قبيل أحمد ابن محمد بن جزي الكلبى (٤٤) ، وإسماعيل بن فرج الأنصاري الخزرجي (٤٥) ، وغيرهم ، وهم الذين يتبنون شعرهم مدنى رمزية الدهر ووظيفته في الإتيان بالشعر المستمرة ، التراكب بعضها فوق بعض (٤٦) ، إلى جانب الوظيفة الإيحائية (٤٧) . ويتقترن - في داخل نص شوقي الذي يحتمل - بهذه اللغة الإيديولوجية (النواة المهيمنة) لغة جدلية من طينة أخرى ، هي لغة الحجاج والردّ عندما يقرّ الشاعر بمجاليته من يرفضون الإصلاح ، ويحكم عليهم بالوهم الذي يفيد عدم التصحّح (٤٨) . ومع أننا قد نسلّم على صوت الشاعر - من منظور باحثين بصدد توظيف مفهوم « الصوت » - هو الذي يستبدل به النبرة ، فإنها قد تسترشد من نتائج مصدرة وأوساط لغوية وإجتماعية أخرى كانت تمارس « النظام » وتدهور إلى إسقاط و « الخلاف » العثمانية . وهذا ما يجعل لغة النص الإيديولوجية متمصدة على مستوى الأصوات الإيديولوجية ، وحمل مستوى نبرات الخطاب ، الذي يشخص حالة « المرواحة » بين مستويات عدة من الكلام و « الملهى » و « الشعى » و « الأسرطاطى » ، كما يجعلها - لغة النص - تلون بالضحك تارة (كما في أغلب المقاطع التي استشهدنا بها في التحليل وفي العنوان ذاته) ، وتارة أخرى تحيل نحو توبة و « الأسى » والحسرة (كما في المقاطع ذاتها) ، وثالثة تعتمد على ذاكرة الشاعر كى « نفض » و « رواية » وتخلّص ، و « So subjectivise » ، ثم خامسة تراهن على « الاحتجاج » المقرون بالسخرية والتعقير (وهم يفيد بعضهم بعضاً له) ، وسادسة تعلن عن نفسها في حوارية « مكتشفة

به إلا من خلال » ومولات منطقية أكثر مما هي لغوية صرف (٤٩) ، بالإضافة إلى أنه نص « استبدال لنصوص ، أى تناسخ intertextualité ، فنى فضاء كل نص تتطالع عدة ملفوظات يجهز بعضها على بعض عندما تدخل في نصوص أخرى (٥٠) . وهكذا نصير العتبة الإيديولوجية وظيفتها تناسخ ؛ يمكن الاحتذاء إليها ، وقد انحلت صورتها المادية بالنسبة لمختلف مستويات البنية في داخل كل نص ، وهي الوظيفة التي تتسع على امتداد سياق النص ، وتحمّنه إحدائياته التاريخية والمرجعية .

٢ -

ومن شأن هذه التخريجات النظرية - التحليلية أن تعبتنا على الكشف إجرائياً عن ديدانية وظيفة النص على مستوى رؤية العالم في تقاطعها مع التعبير الشعري ، ومدى التماسك الذي يحقّه « شوقى » عندما يختار مصجها شعرياً محدداً ، ويختار أسلوبية جازمة القوالب ؛ وذلك لأن الكتابة - سوسميتها الكتابية الشعرية - اختيار لثيرة ولاخلاقية إذا شئنا (٥١) ، ثم هي « فعل للتضمن التاريخي » (٥٢) ، أو وظيفية ؛ إنها العلاقة بين الإبداع والمجتمع ؛ إنها اللغة الأدبية وقد حولها المقصد الاجتماعى (٥٣) ، كما أنها - الكتابة - مبدعة الشكل (٥٤) . وإذا كنا في بداية التحليل قد سلطنا بهرمة (هيراركية) النص وانقسامه إلى نصوص أخرى - كما يقول « بورى لوفمان » (٥٥) - فإنه من الممكن تقسيم هذا النص (الأندلس الجديدة) إلى وحدات مترابطة ، ترتبطا اقتناصاً وبمصول و التماسك ، الذي أثير منذ قليل ، على أساس أن الوحدة - النواة (« الوحدة » البؤرية) متطّل دائماً هي العنوان بوصفه تشاكلاً أساسياً isotopie centrale يفرغ على تشاكلات فرعية صغرى تابعة له ، ولكنها تشكل توحداً دلالياً على المستوى الداخلى والمحارجى . ولعل أبرز تساؤل منهجي يثار بهذا الصدد هو مدى تضمين العنوان دافعية مقننة ، أو تخامها متخفم للذاتية والموضوعية من حيث التعبير الشعري القائم في النصوص بما هو بنية مغلفة ، ولكنه - في الآن نفسه - يحيل على « مرجعية » . إن عنوان (الأندلس الجديدة) يشخص أول بعد لاستحالة توافر التماسك الرؤوى ؛ وذلك لأن إيجابية استحضار ما حدث للأندلس تقنياً سليمة اقترانها بالبنية ؛ ولا يمكن أن يتم هذا الإسقاط إلا متى تم التسليم بوجود خطاب ضمني (وظيفى) ، هو « أو شراً إليه في السابق ، عندما وقفنا عند مسألة الورى بالحرب » - في (ما قبل النص) titre au texte - تولدت لدى الشاعر عن تكميل منطق متوالي من الحرايات الأخرى ، التي يحيل عليها النص تاريخياً وسياسياً عندما يجعل سقوط أدونة صيرورة أزلية أصابت تملك أخرى في السابق . يقول شوقى :

٩ - والذمر لا يسألو الممالك متلوّاً فإنذا ضيفان لنا عليه سلام

ونعطين استحالة توافر تماسك رؤوى في بؤرة العنوان كاف للإتيان عن لغة إيديولوجية تشبه الرحم ، يتناسل منها المعجم الشعري ، وإليها يؤول ويؤلّ وهو يشيد بمعاريه . ويدورنا « لغة » تسلم بتكرارية الفجائع التي تهدد الممالك ، وتهتد العرب للمسلمين ؛ ولذلك فإنها منذ البداية تتخذ لبرس خطاب دى وجهين bifacial : وجهه يعكس منطق الإيديولوجية الاسترطاطية المولوية للخلافة

« Dialogisme découvert » كما في البيت الثاني والعشرين :

٢٢ - ومبشر بالصلح قلت : لعله
غير، عسى أن تصدق الأحلام

وهناك حالات أخرى يجهد ما يمكن أن نطلق عليه « تفريع اللغات الإيديولوجية »^(٢٩) . ومن ذلك - في نص (الأناشيد الجبلية) - تلك اللغة التي تسيطر على المقطع الرابع ، وتشكل وهماً يسمى إلى أن يكون « كويتاً » عندما يخاطب الشاعر التي عسى ؟ باستثناء البيت الثالث والأربعين

٢٩ - عيسى سبيلك رحمة وعبة
في الصالحين وعصمة وسلام

٤٠ - ما كنت سفك الدماء ولا أسراً
هان الضمك عليه والأيتام

٤١ - يا حاسل الآلام من هذا الوري
كثرت عليه باسمك الآلام

٤٢ - أنت الذي جعل العباد جميعهم
زجراً ، وباسك تقطع الأرحام

٤٤ - البغي في دين الجسيم فنية
والسلم عهد ، والفتك زمام

٤٥ - واليوم يخف بالصلب مصائب
هم للإله وروحه كلام

٤٦ - خلطوا صلبك والخناجر والمضى
كل أملاً للأنى وحتم

يؤسس هذا المقطع « التخصص » لغة إيديولوجية تفرع لمسلمت حول « تيم السحبة - الرحمة ، الحية ، السلام .. » ، لكنها سرعان ما تنقلب إلى احتجاج وتأييد « مهلب » ، (البيت ٤٠) ،

ثم إلى لغة مناجاة وندبة ، قول أن تلحم جميعها في لغة « التقرير » و « الوعظ » و « التنبيه » (البيت ٤) ، وتتلف كلها بخطاب « ذات » لا يقل شجراً ومثالية عما سبقت الإشارة إليه ، وهو الخطاب - الرسالة Discours - message ، الذي يتوسط العشر السابع من النص ، ويرجم « إيديولوجياً » الشاعر مباشرة ، ابتداء من البيت السابع والخمسين إلى حدود البيت الثاني والثمانين ، وفيه نحس كوامن « التعاطف » مع سقوط أذنة ، وحل الشاعر على دهشة معارضي الإصلاح عن طريق الإشاعة بالخلافة والتعريض بهم (في البيت ١٥ إلى البيت ٢٠) ، كما نحس بعث الشاعر عن عالم مهيب أصلاً ، في الوقت الذي تهدد أحلامه وأحاسيسه وتطلعاته بداية الانهيارات التي (كانت) تؤذن بأفول الخلافة العثمانية ، وهذا ما يجعل رؤية العالم مأساوية ومشوشة بخلافة من الوجودية ، تريد أن تتمسك بما تبقى ، وتحافظ على تماسكها من خلال القيم التي يصدر عنها خطاب النص إجمالاً ، سواء على مستوى المعجم والصورة الفنية والكتابة ، أو على مستوى الرسالة التي تنقلها فقلبت اللغة الإيديولوجية ، ابتداءً من العنوان بما هو بؤرة ، إلى نهاية النص . ومع أن شوقي يدلي هذه المأساوية بخطاب « أخلاقي » على غرار القصيدة « الوطنية » مثلاً ، فإنه بعيد إنتاج الموقف الشعري النفسي النمطي نفسه لدى الشاعر العربي القديم ، من حيث تركيبة النص من مقدمة ومجملوزة وانتقال و « غرض رئيس » والموقف الكلاسيكي « الحديث » ، من حيث إشاعة جو الكآبة والتفجع ؛ ومن ثم يدخل في حوارية - مقننة وصريحة في الوقت نفسه - مع نصوص غالبية كثيرة ، سواء كانت شعرية تنتمي إلى الشعر المفهوم الحرقي ، أو إلى المفهوم المفهوم اللغوي - الاجتماعي الثقافي كما يتصور « باحثين » . وهو يصنع ذلك بإظهار تيرة للكتابة تتم تحت « ضغط التداول » والتقليد^(٣٠) ، و « وسط نوع من التسودد اللازمي للأنشاكل الأدبية »^(٣١) . ومن هنا نستوي ذكرى « الحديث » - سقوط أذنة - وذكرى الكتابة التي « تظل ممثلة بذكرى استعمالها السابقة »^(٣٢) ، وتصير مسألة « البحث » في حقها حواراً مع المولى بالنسبة للنص والشاعر على السواء ، أو تصير هي الكتابة - الاختلاق - صياغة ومعنى وبنية .

الهوامش :

- (٣) مدخل إلى التحليل النصي (بالفرنسية) - فرانسوا جزاردي / روبرت لافون - لاروس ١٩٧٩ .
- (٤) يعني أنه تولقة وثنية ، يرتكب منها القول الشعري عند الإتيان بالصياغة .
- (٥) « القاموس الموسوعي لعلم اللغة » (بالفرنسية) - سوري ١٩٧٢ - انظر مادة « نص » Texte ص ٣٧٦ .
- (٦) معجم السيميائية - سيمولون - جوزيف راى - ديوب - بول Puf مادة Texte (بالفرنسية) .

- (١) انظر كتاب « في سماء الشعر القديم » حور الخالفة - الدار البيضاء - ١٩٨٢ .
- (٢) نفسه - ص (٢٨) - انظر التسمية المقدمة بوصفها تصوراً للقرارة الشعرية مع تأكيد أن البحث في « القصيدة » Intentionnalité تأتي حد ذاته يحتاج إلى تثير معرفي قد يجاوز اللغة الشعرية إلى اللغة الطبيعية . وبهذا قد تنصلي مجال تلك التصور النظري لتحليل هذه اللغات واستخدمت في « الشعرية » ، لتفهم مجال طيف اللغة والمثلن « والكتابة » .

(٢٩) انظر الإستعطا ونظرة الرواية - ميخائيل بانتيون - ص ١٥٣ جليبار ١٩٧٨ - باريس .

(٣٠) نفسه . الصفحة نفسها .
(٣١) علياً لا تنسى تعليق الممثل في (التوقيعات) ، وهو الولد في الاستشهاد الرابع عشر في الكتاب ذاته . وجاءت الأبيات ... الخ .
(٣٢) و(٣٣) و(٣٤) - م . م . في فاعل (٢٨) ، ص (٥٢) وما بعدها .
(٣٥) انظر درجة الصغر للكتابة - بارت - ترجمة محمد يرادة - ١٩٨٠ - الرباط - ص ٣٦ .

(٣٦) و(٣٧) و(٣٨) نفسه ، ص (٣٧) .
(٣٩) انظر بنية النص الفني - م . م . في فاعل (٩) ، الفصل نفسه .
(٤٠) الإستعطا ونظرة الرواية - م . بانتيون - م . م . ص (١٢٣) .
(٤١) عندما يقول شوقي مثلاً في البيت السادس :

٦- لم يُظفر مقلها ، وهذا مأسم

ليسوا السوداء عليك فيه وقاموا

(٤٢) يقول الشاعر في البيت التاسع :

٩- والخمر لا يسكر للمالك مناراً

فإذا فشان فيها عليه ملام

(٤٣) انظر لذلك تحليلاً مفصلاً في كتاب « في سبيل الشعر القديم » ، للدكتور محمد منتاح - م . م . في الممثل رقم (١) .

(٤٤) انظر الإحاطة ... ج ١ ، ص (١٥٧) .

(٤٥) انظر الإحاطة ، ج ١ : ص (٣٣٧) ومن غائص شعره في هذا الباب :

نسبت حل علم بغائلة الشعر
ونعلم أن الخلق في قبضة الشعر
ونركن للفنما اختراعاً بغيرها
وحسبك من يرمو الولاء من الشعر
ويظل بالفنم الزمان سفاهة
فيوم إلى يوم ، وشعر إلى شعر

(٤٦) انظر كتاب « في سبيل الشعر القديم » ، ص (٦١) إلى ص (١٢٨) بهذا تحليل هذه الوثيقة .

(٤٧) نفسه - ص ٥١ :

(٤٨) انظر البيتين الثامن عشر والتاسع عشر :

لو أنشروا الإصلاح كنت لمرفهم
ركناً على هام النجوم
١٩ - وهم يثيد بهمهم بمضاً به
وقسود هذا الملم الأوهام

(٤٩) انظر الإحاطة ونظرة الرواية - م . بانتيون - فصل : التمدد اللغوي - ص ١٢٣ إلى ص (١٥١) - جليبار - د . ف . د . - باريس (٧٨)

(٥٠) درجة الصغر للكتابة - م . م . - ص (٣٨) .

(٥١) نفسه - نفس الصفحة .

(٥٢) نفسه - نفس الصفحة .

(٧) لوزة اللغة الشعرية (بالفرنسية) - ص : ٨٧ - ٨٤ - سوى : ١٩٧٤ .
(٨) القاموس الموسوي ... ص : ٤٤٧ .

(٩) بنية النص الفني - ص (٨٩) وما بعدها . (بالفرنسية) .

(١٠) نفسه ، ص (٩٤) .

(١١) نفسه ، ص (٩٦) .

(١٢) « الإله الخفي » - لوسيان جولسمان - جليبار ٥٩ ، ص (٦٦) . (بالفرنسية) .

(١٣) انظر التوقيعات لثين عدد الأبيات و فضاءها « والكليجاري » وتوزيعها على يافس الصفحات ، وتعود هذه القصيدة على (١٠٤) بيتاً .

(١٤) انظر درجة الصغر للكتابة - « (بالفرنسية) وترجمة محمد يرادة - دار الطليعة و د ش . م . د . م . ، أكتوبر (١٩٨٠) .

(١٥) انظر « الشوقيات » ، ص : ٢٨٧ - التعلق الواردة بعد القصيدة في الخفاش .

(١٦) انظر قول الشاعر :

١٥ - زمركم عما للخلالة ناصبا

وهل لكملك راحة ونسام ؟

١٦ - ويقول كرم كنت أشم سرود

وأراك سافنة عليك زمام

١٧ - ويركك دله لملك ناس جملة

بملك ميم ملة

١٨ - لو أنشروا الإصلاح كنت لمرفهم

ركناً على هام النجوم

١٩ - وهم يثيد بهمهم بمضاً به

وقسود هذا الملم الأوهام

٢٠ - صور العصى شق ، وأصبحها إذا

نظرت يني عسوين

٢١ - ولقد يلم من السيوف ، وليس من

عثرات أفعال الشمسوب

(١٧) انظر كتاب « الفكر الاجتماعي والسياسي الحديث » (في لبنان وسوريا ومصر) ، ص ١٧٩ - ترجمة بشير السباعي - دار ابن خلدون - ط : ١ - ١٩٧٨ .

(١٨) و(١٩) و(٢٠) و(٢١) المرجع نفسه ، ص (١٧٦) .

(٢٢) ولا نسي أن جميع مثل الأسماء العظيمة في الشعر العربي يتصرفون تحت لواء المحافظة بما هي إيديولوجية نية .

(٢٣) نفسه ، ص (١٣٥) - لم كتاب « الفكر العربي في عصر النهضة » - الكويت حوراني ، دار البنا ، ١٩٧٧ ، ص ١٤٧ .

(٢٤) انظر مجلة Littérature (أدب) ، عدد : ١٢ ، ص : ٣ إلى ص : ١١ ، ديسمبر ١٩٧٣ - لاروس - باريس .

(٢٥) انظر كتاب « Poétique » ، سلسلة « ما البنية ؟ » - سوى / بوان - عدد (٤٥) ص ١٩٧ - باريس .

(٢٦) م . م . في الممثل (١٧) ، ص (١٣٢) .

(٢٧) انظر الفكر العربي في عصر النهضة - م . م . - ص (١٣٩) .

(٢٨) انظر « أبحاث في التحليل السيميائي » - سوى / بوان - ص ٥٣ - ٦٩ - (باريس) .

على جعفر العلاق

البنية الدرامية في القصيدة الحديثة دراسة في قصيدة الحرب

١ - يظل للشاعر في استجابته للتجربة - أيا كان نوع هذه التجربة ، ومستواها - مجموعة من الممكّنات للتعبير عن هذه الاستجابة ، أي مجموعة من الوسائل التي يمكنها - مع ما بها من تنوع واختلاف - أن تجسد تجربة الشاعر بطريقة عميقة ومفتمة .

لقد ارتبط الشعر ، منذ البدء ، بمستوى شخصي جعله ، على الدوام ، أكثر وسائل الأداء صلة بالنفس ، بما لها من توتر وبساطة ؛ من تصدع وجبروت ؛ من نشوة ولجاجة . وظل للشعر هذا الامتياز الغريب ؛ أي قدرته الفذة على معاونة الإنسان في سعيه للتعبير عن علاقته بعالمه الشخصي أو العام تعبيراً حياً ؛ وظل له ، أيضاً ، لأسباب عملية ووجدانية ، أنه الحارس البقظ على مشارف الروح ؛ يرقب دخانها وأمطارها ، ويسهر على ما يواجهها من مسرات ومناهب ، ويقدم لها العون للتعبير بما تريد قوله .

وإذا كانت صلة الشاعر بتجربته ، في الأهم الأهل ، صلة شائكة ، فإن ذلك لا ينفي أن بذرة الدراما لم تكن ، في يوم ما ، بعيدة عن ؛ فالقصيدة بوصفها استجابة للحظة من التوتر الحسي والفكري ، تتطوى على عناصر الصراع ، والتصادم بين أهواء وأفكار ، وإرادات .

يقول الناقدان كلينث بروكس وروبرت بن وارن :

إن كل قصيدة تشكل أساسها حالة ما ؛ والقصيدة هي ما تثيره تلك الحالة . إنها استجابة لوقت محدد ؛ لذلك فهي دراما صغيرة ، أو دراما كبيرة أحياناً (١) .

ومن الواضح أن كلام هلمن الناقلين يتقصى الدراما الكامنة في كل قصيدة ؛ أي يبحث عن بلور الصراع في الأفكار والأحاسيس والأفعال في كل نص شعري ، مهما كان حظها من البروز أو الخفاء . غير أن الشعر ، وبفضل التطور الكبير في مستويات التفاعل بين فنون التعبير الأخرى ، أخذ من هذه الفنون للجلوة له ، وأقناده من إمكاناتها ، وتفاعل معها تفاعلاً حياً ، وبذلك ازداد غنى وتوتراً ، وازدادت قدرته على التعبير عن انشغالاته وأفكاره بطريقة فاعلة . إن الشعر ، اليوم ، يجرب أبعاداً وسقلاً لم يمهدها من قبل ، ويواجه ، نتيجة لذلك ، تحارب وأفكاراً وموضوعات لم يكن قد واجهها سابقاً ؛ وهذا ما يحتم عليه أن يبحث عن وسائل للدواء أعمق تأثيراً .

إن الوشيجة الغنائية ، التي أشرنا إليها قبل قليل ، ما عادت هي

وحدها التي تحكم صلة الشاعر بموضوعه ، وتحدد له طريق الوصول إلى التجربة والتعبير عنها . ما يربط الشاعر بموضوع قصيدته أمر أكثر من ذلك وأشد منه تعقيداً ؛ إنه استجابة هذه التجربة ، ومثلها وجدانياً وفكرياً من جهة ، والتعامل معها موضوعياً من جهة أخرى ؛ أي ، وبعبارة أكثر تحليلاً ، استخدام الوسائل الدرامية ، أو بعضها منها ، لإكساب هذه التجربة شكلاً ملائماً .

ومن الطبيعي القول إن العلاقة بين التجربة والممكّنات الدرامية فيها ليست علاقة آلية أو محتومة ؛ أي أن الدراما لا تكمن في تجربة القصيدة حكماً ، وليست جزءاً آلياً منها ؛ وهي ، أيضاً ، ليست صفة من صفاتها ، أو خاصية من خصائص التجربة توصف بها ، أو تنسب إليها على الدوام . ليس هناك تجربة درامية في حد ذاتها ؛ أي قبل أن تأخذ طريقها إلى القصيدة ، أو - على الأصح - قبل أن تمر من خلال حواس الشاعر وفكره ومخيلته في حالة من البقظة والحيرة بالغة الرهافة .

تظل التجربة ، قبل أن تصل إليها يد الشاعر مادة أولية ، وتجربة حيادية مطروحة للجميع . وهي في وصفها هذا لا تقبل التحديد

إن ذلك يمثل أيضا فرقا جوهريا بين نمطين من الغنائية في الشعر : الغنائية التقليدية والغنائية الحديثة⁽⁴⁾ ؛ ففي الوقت الذي يعبر فيه الشاعر الغنائي التقليدي عن فكرة جملعة سلفا ، فإن الشاعر في النمط الغنائي الجديد يكشف فكرته من خلال تعاملها الجليل مع العالم الخارجي . « وواضح أن النمط الثاني لا يتعارض مع النموذج الدرامي في القصيدة ، بل يعيد إليه غنى وتوفيرا تعجز الغنائية التقليدية عن توفيرها .

في التعبير الدرامي عن موضوع ما ، لا بد للشاعر من أن يمتدح بعبارة استثنائية . وهذه العبارة تتنوع كثيرا ، فحين لا يهين الحوار وحده ، مع أنه ملمح درامي ، بهمة الأداء الفاعل ، يمكن للحوار الداعل ، أو الحوار الدرامي ، أو المناجاة ، أن تؤدى دورا فعالا في ذلك ، إلى جانب وسائل درامية أخرى ، كتعدد الأصوات ، وللتناقض ، والسخرية .

لا بد للشاعر من الوصول بتصويره الشعري إلى أقصى أماده من التوتر والتأثير ، كما ينبغي لغيره ، في أدائه الدرامي ، أن تتوفر في قدر من التمعق ، والتأني . لا بد لها من أن تملو وتبهط ، تشف وتتكسر ، تتسع وتضمر ، تصفى إلى أبهى الروح تارة ، وتتضجر بالصراخ الدامي تارة أخرى ؛ تتحدث بيمس فليح طورا ، وتتصدح بمرح بهيج طورا آخر .

ومن المؤكد أن ما يزيد في عمق القصيدة الدرامية نزوعها إلى التكثيف . إن اختيار الشاعر للجوهرى من أجزاء تجربته ، كما أشرنا سابقا ، مرتبط ارتباطا حيا بهذا الأمر . إن ما يجعل الفعل الدرامي في القصيدة فعلا مشعا وضائعا بالدلالة ، قدرة الشاعر على بناء الحدث بناء للمحا ، بلوغا ، شديدا الرحلة : إن أي تدخل في تفصيلات الحدث ، أو انشغال بالمعروض منها ، سيضعف على الشاعر ، بكل تأكيد ، فرصة التفتيش التجربة ، أو ، على الأصح ، العثور على أكثر أجزائها حرارة . إن الفعل الدرامي ، كما يشير الناقد الأمريكي هوراس غريغوري :

لا يمتد امتداد مسرحية تستغرق ساعتين أو ثلاثا ، بل يضيق ويكتف ، ويعمل طاقته من طريق التشبيه والتناقض والنكته ، والإيقاع ، والغلبة ، وغير ذلك من ممتدات الفن الشعري⁽⁵⁾ .

إن وسائل كهذه ، فيما لو أحسن الشاعر استثمارها ، كفيلة بأن تضمن للتجربة للمبر عنها مستوى دراميا من الأداء فاعلا ومقنعا ، وتضمن للشاعر ، كذلك ، تربة من الصدق والحيوية .

إن هذا النزوع إلى التكثيف يضاهف : قطعا ، من الشحنة الدرامية للقصيدة ؛ أعني توتر الروح وسرعتها ؛ هذا من جهة ، ويسهم ، من جهة أخرى ، في صقل طريقة الأداء وتقليصها مما قد يطرأها من خرد لو تفكك .

٢ -

ولذا كان ما قلناه ، حتى الآن ، صحيحا فيما يتعلق بالتجربة عموما ، حين تكون القصيدة ميدان لمجملها وتجميدها ، فإن الأمر ، لا شك ، سيكون أكثر حقيقية حين يتعلق بتجربة الحروب ، بما لها

أو الوصف الحاسم . وغالبا ما يمكن للتجربة الواحدة أن تكون غنائية ودرامية معا ، وفي الوقت نفسه . إن ما يحدد لها هذه الصفة أو تلك شيء خارج تركيبها الداعل وسياق حركتها ؛ إنه الشاعر ، وبالأحرى طريقة تفكيره في التجربة وقتلها . فالشعرية قبل أن تصبح تجربة شعرية ، أي قبل أن تدخل هذا الكون العجيب ، قبل أن تأخذ لها شكلا شعريا محسوسا ، لا تقبل وصفا أو تحديدا نهائيا .

إن التجربة ، قبل دخولها مختبر الشعر ، تظل قابلة لأن تصبح هي وشيئا آخر ؛ هي ونقيضها في الوقت ذاته . إنها ، بصير آخر ، عدد من التجارب والأشكال يساوي عدد الشعراء الذين كتبوها ، أو كتبوا عنها أو حولها ؛ والأشكال التي تتخللها التجربة تتعدد بتعدد ما لفصائل هؤلاء الشعراء من صيغ وأساليب .

كيف يمكن للتجربة أن تتشظى إلى هذا العدد الهائل من التجارب ؟

لا شك أن منتج الشاعر في إحكام صلتها بالتجربة ، وفي تشربها ، وأخيرا في التعبير عنها ، هو ما يحدد درامية التجربة أو غنائيتها . وهو ، أيضا ، ما يمنح هذه التجربة شكلها الذاتي للحدث الذي يضمن لها ، في المناجاة الشعرية الموقفة ، التفرّد والفاعلية .

إن اختيار زاوية النظر إلى تجربة ما ، أمر بالغ الأهمية ؛ إذ إن هذا الاختيار ، إذا كان ناجعا ، يفتح أمام الشاعر الباب على الإمكانات التعبيرية في تلك التجربة ، ويوصله ، من ثم ، معالجة الزاوية المختارة منها بطريقة ملائمة .

ويرتّب على ذلك أن نشير إلى أن زاوية النظر هذه لا بد أن يرتبط بها ، أو يبتثق عنها ، نزوع إلى الاختيار : اختيار البؤرة الأكثر تفتجرا في التجربة المراد التعبير عنها ؛ البؤرة التي تكمن فيها الدراما . إن ذلك كفيل بتوفير مزنة درامية مهمة للقصيدة ، تعتمد ، بالتأكيد ، على :

مقدرة الشاعر في الوقت نفسه على اختيار ما هو جوهرى (على الأقل من منظوره الخاص) ، والاستئناس من التفصيلات غير الجوهرية⁽⁶⁾ .

وما يرتبط بطبيعة القصيدة الدرامية أنها ليست تعبيراً عن تجربة منجزة أو متنتهية ؛ أي أنها ليست حديثاً عن تجربة أخذت هيأتها الكاملة خارج القصيدة ، بل هي على العكس من ذلك تماماً . إن جزءاً كبيراً من الزاوية الدرامية للتجربة أنها تكتسب فوراً من خلال غور القصيدة نفسها ، أي أن الدراما ، هنا ، ليست في « تجربة ما » ، بل في التعبير عنها ، بل تكمن في « العملية » التي تشكلت بها هذه التجربة داخل نص معين . وبصير آخر ، إن الدراما تندرج في العملية ذاتها ؛ عملية « تشكيل » التجربة ، ومنهجا هيئة محددة مع غور القصيدة نفسها . وهنا يتجسد جانب كبير مما في القصيدة من رشاقة ، وسهولة ، وإمتاع : لذا :

فإن ما يفتتنا في القصيدة ليس مجرد تعرفنا لفكرتها الباطنية ، بل متابعنا للعملية التي بواسطتها يتم الوصول إلى تلك الفكرة⁽⁷⁾ .

وفيها من عناصر وتفصيلات متشابهة ، وما تصف به من سعة وشمول .

الشعر والحرب .

— كيف يمكن لها أن يتوحدا داخل النص الواحد ؟

— ما المستويات الممكنة ، ولا أقول للمستوى الواحد الممكن ، للعلاقة بين القصيدة وحدث هذه الضخامة ؟

إن الحرب ، على الرغم مما تأخذه من مظاهر مادية محسوسة ، هي صدام لإرادات من طراز خاصي . إنها ، بمثابة أخرى ، صراع حضاري وفكري يبلغ حده الأقصى من التوتر والصف فصار حصياً على الحوار ولغة الجدل المفتوح . لذلك لا يد لهذا الصراع من أن يأخذ مداه على الأرض ، وأن يعبر عن نفسه بطريقة أخرى ، ملهمة وفلاجية . ونحن يميز الحوار العميق عن استيعاب نقاط الخلاف والتعارض بين حضارتين ، وبين يصل الصلح بإحداهما انقضاء ، فلا بد للأرض من أن تتسع لشظايا هذا الصراع العائلي بيننا .

وإذا هذا الصدام العائلي يجد الشاعر نفسه مرتبطاً بروطه أصمق الارتباط ، ذلك بأن هذا الصدام يستهدف في أصمق خصلاته : ثقافته ، ولغته ، وتراثه . إنه يستهدف فصائل الشاعر مثلياً يستهدف دمه . وعلى الرغم من أن الحرب هي عدوان على وطن كامل ، إلا أنها تأخذ ، بالنسبة للشاعر ، شكل عدوان شخصي عليه ، حضارياً ونفسياً ، يهدف إلى إلحاق الأذى بأحد ما يتسبب إليه : قصائده ، أمضى روحه وهي تخرج إلى الكون في ثياب من لغة وحسين . إن الشاعر حين يبب لمواجهة العدوان والكراهية إنما يعبر عن ولاء عميق لوطنه ، جسداً في أشكال بالغة البهائم من اللغة والثقافة .

إن جزأ لا يستهان به من الشعر العراقي الحديث ، للكاتب عن الحرب ، يتسلح بالتراث رمزا والكترا ولبيا مما يتصل بالصدام ، والبسالة ، والورث دفاها من الأرض . ومن المؤكد أن لجوء الشاعر إلى هذا المخزون يؤكد صلة الشاعر بتراثه ، ويؤكد ، من جانب آخر ، أن علينا أن نستعين بكل ما لدينا من موروث ثقافي ووجداني لمواجهة ما نتعرض له من تحديات .

إن الشاعر العراقي الحديث حين يستحضر موروثه العراقي والعربي ، من رموز للمروسة ، أو الحكمة ، أو للمغامرة ، فلأنه ليكشف من حيوية هذا الموروث وقايلته ، ويؤكد أن هذه الأرض المحصنة بالبسالة والحكمة متظل ، كما كانت ، وجهاً آخر لتلك الحضارة القديمة ، وامتناداً حياً لتفتحها العميق . وهو حين يسعى إلى التعبير عن هذه الصورة فإنه لا يجد كمالها إلا في رسم الصورة للقبالة ، الواقعة في الجانب الآخر : أمضى عبوة العدو ، حيث يستبدل بالحية الموت ، وحيث تساق الطفولة والأشجار والأغاني إلى مدينة كبرى .

هذا وجه من وجوه هذه الدراما الكبيرة ، هذه المواجهة الضارية التي يسهم الشاعر العراقي الحديث في التعبير عن مكتوبها الحضاري والنفسي والوجداني بأساليب متنوعة . وهو حين يفعل ذلك فإنه لا يسجل شهادته على هذه المرحلة بما فيها من مجد ومشقة ورسالة فحسب ، بل يؤدي دوراً يلقي به بوصفه شاعراً يتعرض وطنه للعدوان ، ويعيش في أعصرات هذا القرن الذي وصل الدم والأثين فيه حتى حالته الأخيرة .

ما علت الحرب ، بعد أن طال بها الأمد ، مجرد صدام على الحدود ، أو تماس بين قطعتين عسكرية ، لقد أدخلت مداهاً في مناحي الحياة كلها ، وأخذ الدم والشظايا ينفذان كل شيء : ذاكرة الشاعر ، وحياة الطريق ، والعشب وأسرة الأطفال ، والريح والأغاني ، والنساء والقصائد والأرصعة .

لقد كان الشاعر العراقي ، في تعامله مع الحرب ، يتوقع في نقلة التماس مع هذه التجربة الهائلة — يتوقع في اختباره المركز الذي ينظر من خلاله إلى تفصيلات هذا الحدث الخارق . ويتما لذلك فإن طريقتي في التعبير عن هذا الموضوع تتعدد وتختلف ، فأتت قد تجد للنص الدرامي يمثل حيزاً كبيراً في نتاج شاعر ما ، أو في نتاج مجموعة من الشعراء . وقد تلاحظ ، في الوقت ذاته ، أن نزوعاً تأملانياً يميز تجربة هذا الشاعر أو ذلك وهو يتعامل مع موضوع الحرب . وتظل الإنكسارية قادمة على الدوام لوجود عدد كبير من القصائد التي تقنع بالوصف ، وتكتفي به ، دون أن تنفض إلى أعماق الحدث ، أو تتحرى ما فيه من تفجر وغنى وجداني وفكري .

لا شك أن الشعر العراقي قد أسهم بفاعلية كبيرة ، في التعبير عن تجربة الحرب . دخل عسوط اللهب والدمار والنجبة ، وجرب مناطق الدهر والمغامرة ، وما زاد على بروحه ونبرته وملاحه الكثير من الشظايا ، والدم ، والكنكسات .

ومن البديهي أن حرباً بهذا الشمول والسمعة لابد أن تخلف كماً هائلاً من الشعر المكتوب عنها أو حولها ؛ الأمر الذي يعمل من الصعب على الباحث أو الناقد رصد هذا النتاج الشعري كله أو دراسته .

إن طموح هذه الدراسة لا يمحاذر الوقوف على دوامية التعبير الشعري في قصيدة الحرب ، أو ، على الأصح ، في بعض نماذجها المتميزة . ودرامية القصيدة هنا لا تعني ، بالضرورة ، أنها تحضي بالإمكانات المسرحية فحسب ، بل تشمل أيضاً غناها بالحركة الداخلية : بالفكرة وتقيضها ؛ بتضاربات الدخايل والخارج ، والحلم والواقع ، والروح والجسد ، وتتضمن امتكسان ذلك كله على لغة الشاعر وصوره وصياغاته . ولقد كانت عناية يوسف الصائغ ، وحيد سعيد ، وسامي مهدي ، وباسين طه حافظ ، بدوامية التعبير الشعري سبباً في اختيار نماذج من أشعارهم عملاً تطبيقياً لهذا البحث . إن مناحم في بناء القصيدة على أساس درامي يفضح عن نفسه في نماذج غير قليلة من قصائدهم .

— ٣ —

ونحن نتأمل مصدر تأثير شعر يوسف الصائغ نلاحظ أنه بذاهنا من نماذج متعددة . إن حركة القصيدة لديه عرض درامي ، تتعاون على صنعه عوامل كثيرة ، وفكره كداه وبراعة يثبثان على النجبة . إن الدفق الشعري الخافق بالشنج والحركة والأداء التهجدي الأسري يغني وراءه صنعة شعرية كبيرة ، وجهها عميقاً ملودساً ، ومعرفة بخفايا العمل الشعري ومشكلاته . غير أن شيئاً من هذه الصنعة لا يظهر على السطح ، لأن يوسف الصائغ ، كما قيل عن بروتانتج ، يتفنن في إخفاء فنه .

إن تعدد الأصوات في قصيدته يلعب دوراً كبيراً في بناء الحدث الدرامي وتصميمه ؛ فهذه الأصوات إذ تتعدد وتقاطع ، تسهم جميعاً

البنية الدرامية

عليها ، ولا يقتصر على كونه فضله مفتوحاً تتلعب من خلاله الأحداث والتضخيمات ، على الرغم من أهمية هذا الدور وحيويته .

إن الشاعر ، ومن خلال شخصية الراوى ، يبدأ قصيدته بمشهد افتراضى ، أو مشهد يعيد فيه رسم حادثة فعلية . ويقوم الشاعر ، وهو رسام أيضاً ، برسم هذا المشهد بدم امرأة قتيلة ، ثم يشترك الآخرون ليضيفوا بعض التضخيمات ، يكمّلون بها هذا المشهد الدامى . ومن لتمع أن نلاحظ ، هنا ، أن دور الراوى يشبه كثيراً دوره فى المسرح الملحمى ، حيث رواية الحدث تتم على الحشبة ، وحيث يقوم المخرجون بالإسهام فى تطوير العرض المسرحى وتنميته .

وبالإضافة إلى ذلك ، استخدم الشاعر تقنية غاية فى السرعة فى قصيدته هذه . إن يوسف الصالح شاعرٌ يبدو مزحوماً أبداً بيوسف الصالح رسماً ؛ لذلك فإن قصائده فى الغالب ، يشترك فى كتابتها اثنين : الشاعر والرسام . لقد استطاع برمي هذه القصيدة ، ببراعة واضحة ، أن يخلق مناخاً درامياً حياً من خلال نغم من التزاوج الحى بين الشعر والرسم .

يرسم الشاعر مشهداً من مشاهد القصيدة ، ويكمله بالأساس من التضخيمات والألوان والشخصيات ، ثم يفتح إطار اللوحة المرسومة بمرحها من خطوطها الخارجية ، فتظهر عتباتها ، وتنبش الشخصيات إطارها المرسوم ، ويصدق الحدث على الأرض ، فيتأثر الدم المر والخطايا . لتتألم تلكمة المشهد الافتتاحى :

وأنيروا عشرة أقدمر ..

بعد قليل ،

تقبّل سيّدة الأهور ..

طافية .. كالشمعة فوق الماء ..

تحمل في يدها البهي

أرغفة حراء ..

وفى البسرى . فأكهة من نار ..

ما يزال الراوى يطلب من المشاهدين مشاركته فى إنسان المشهد ، وإضافة ما يحتاج إليه من لمسات . ونلاحظ هنا أن الراوى يكف عند هذه النقطة عن مطالبة الحاضرين بإتمام العرض ، ويبدأ هو نفسه ، من الآن فصاعداً ، فى رواية الحدث الدرامى تارة وتصوره تارة أخرى ، ولا يعود إلى إشراكهم ، أمضى المشاهدين ، إلا فى القطع الأخير من القصيدة .

لقد أكمل الشاعر/ الراوى رسم اللوحة ؛ وهو الآن جاهز لكسر الإطار عنها ، وتحريكها على الأرض ، بما تتضمنه من طفولة وأثونة دامية وشظايا . وما هو ذا يبدأ بتصوير الحدث :

وورودا ..

ستهبّ الريح ،

وتنفخ فى هذا القصب الساكن ..

ويطوف على الماء

صدى نأير

بعد مغيب الشمس ، يرعد :

فى النبوض بكثافة الحركة الدرامية ، وإكمال زواياها وظلالها ، للوصول بها إلى أكبر تأثير ممكن .

يجاول يوسف الصالح دائماً أن يوفّر لقصائده ، الطويلة منها بشكل خاص ، تبايناً فى البنية ومستويات الأداء . إن نبرته قد تنحّت حتى تصبح همساً علنياً ، أو تملو لتصبح خطابية مباشرة . وهو قد يتوخى فى الأوزان الشعرية ، أو يتسلل من أسفلها إلى الآخر بطريقة مأكرة خفية ، وقد ينجح فى النثر أوما يشبه النثر ، أو يعمد إلى الإفادة من الصياغة الشعرية الكلاسيكية حيثما وجد أن ذلك يستاعد على التواجد فى الأداء .

والبنية الدرامية لدى يوسف الصالح لا تتوقف عند حد التنوع والثراء فى الأوزان والإيقاعات ، بل تلعب أبعد من ذلك . أحيانا يكون غنى القصيدة فى الحالة الوجدانية ، التى تعبر عنها ؛ فى رهافة تحولاتها . والشاعر يثرى هذه الحالة دائماً بأشكال من الاستعارات والإيهامات إلى أعمال أخرى ؛ أى الارتباط بالجهود الإبداعية الأخرى بصلة من الضفائل ، أو التضاد ؛ الالفة أو التناقض . إن ذلك يتجلى فى الكثير من إشارات يوسف الصالح وحالاته إلى الأغانى ، والموروث الدينى ، والشعر القديم ، والفولكلور .

لاشك أن ليوسف الصالح مقدرة كبيرة على تمجيد أفكاره وهواجسه وإعطائها أشكالاً حسية مؤثرة . إن الحوار ، والنبأ ، والشجاعة ، والحوار الداخلى ، والحلم ، والذكى ، والشهد السيملى ، واللوعة - كل ذلك يمثل وسائل حميمية الأثر فى التعبير عن تجربة القصيدة بطريقة درامية .

بدم امرأة ،

من أهل المور ،

غمست يدي ..

وسأرسم سيّدة ،

رمزا لعراقى منصوّر ،

فأقترحوها ، أنتم ..

ومضة عينها ..

وأضيفوا ضحكة طفلين صغيرين .. إليها .

بدأ المشهد الشعائرى الدامى تبدأ « سيّدة الأهور »^(١) . سيّدة وطفلاً تعصران من عناصر النمو الدرامى فى قصيدة يوسف الصالح هذه . وإذا أضفنا إليها عناصر أخرى لا تقل عنها قوة ، نكون إزاء مجسومة من المراكز الدرامية التى تستند إليها حركة القصيدة ، وتكتسب منها دلالاتها الثمينة . إن هذين العنصرين يأخذان مداهما من خلال صلتها بالعناصر الأخرى التى تتكاتف جميعاً ، كسرى ، للورصول بالحدث إلى ذروته الدرامية الأخيرة .

وما يلتفت النظر أن شخصية الشاعر/ أو الراوى تمثل نقطة ارتكاز مهمة فى هذه القصيدة ؛ وهى شخصية تؤدى دوراً حاسماً فى تصور الحدث ، والربط بين انتقالاته الدرامية ، وفروسيقاته . ومن الطبيعي أن هذه الشخصية لا تمثل إلا وسيلة درامية اختارها الشاعر لتقوم بهذا الدور المركب ؛ فشخصية الراوى هنا تتسع لتعنى ، ضمناً ، قوة التاريخ أو ضميره ، وهو يشهد على بطولة امرأة خارقة . ولا يقتصر دور هذه الشخصية ، كما قلنا ، على الربط بين الأحداث أو التعليق

والاستعاضة عن اليد بالسيف ، ثم الفعل المضارع وما يعنيه من حركة ناعية متنفذة .

ويعد أن أنجز الشاعر رسم هذه اللوحة على الجدار جاء الآن ليفعل ما فعله في المشهد الافتتاحي للقصة ؛ يكرر الإطار مرة أخرى ، ويحرق السيلة من إسمار اللوحة :

الجزع تقويل ..
ولمدي رية ..
غضب ..
ورصاص ..
ونار ..
وسيلة تحصى بالجدار ..
أحكمت يثاها في الزناد ..
وشدت ..

إن الشاعر إذ يستخدم هذه التقنية إنما يعيد ترتيب الحدث الدرامي ليقوم ، بعد ذلك ، بروايته على مشهدنا ، تماماً كما يحدث في العرض المسرحي الكبير الذي يتألف من عروض مسرحية أصغر .

إن الإفاعة من تقنية المسرح لا تتوقف عند استخدام الرواية ، أو العرض داخل العرض ، بل تتعداه إلى أكثر من ذلك . في القصة اتكاء واضح على الدور الذي تلعبه الجوقة . لقد استطاع الشاعر أن يضمن لقصيدته نموذجاً في مستويات الأداء ، وتلونها في الأجواء النفسية والإيقاعية . وقد أدت الجوقة جزءاً من هذه المهمة . ولو فصحنا هذا المقطع مثلاً :

وأرى صرب صبيات ،
يجزبن مسلة العبد ؛
صفقن باسمف النخل ،
أبتك ينانث الموز
أتميهن الرقص من الصبح ،
وجاء الآن عليك الدور ...

لنرجعنا أن فيه ثراء غنائيًا يسود الشاعر إلى استثماره مرة أخرى بعد استشهاده بطلة القصة ، مع أنه استثمار محدود لم يرتفع كثيراً إلى التضجر الذي بلغه الحدث نفسياً ودرامياً .

ولا يكف الشاعر عن التنويع في استخدامه ، إن في القصة ، بالإضافة إلى المقطع السابق ، عندما من المقاطع التي تعكس فيها من الغناء ، الحسى الرشيق ، وتؤدي دورها في الربط بين أجزاء الحدث ، وشحنه بالحركة والدقة الإنسانية :

قدماها ، علويتان ،
على الماء ..
وشعرك محلول
والشط من الخشب المصقول
والمرأة مشورة

« تسواهن ... تسواهن ... »
ثم يسود الصمت ..
لحظات ...
ويجئ صدى الطفلات ..

وكما أكمل الشاعر رسم اللوحة هنا ليطبقها بعد ذلك ، فإنه يعمد الكرة بشكل بارع أيضاً في القسم الأخير من القصة :

من أجل منك الليلة ..
ياسيدة الترين ؟ ..
إني بدمائك أغمس حد السيف ،
وأرسم سيلة ،
فوق جداد الدار ..
أرسم طفلين ،
وعشرة أقمار
أرسم هذا اليلة الأمن ..
وأقص على الأطفال ،
حكاية « تسواهن » ..

إن الرواية الآن لا يطور الحدث فحسب ، بل يتعرض هو نفسه إلى غم من نوع خاص . لقد كان ، في المشهد الافتتاحي من القصة ، أمراً لم يحصل شيئاً يمكنه من الدفاع عن نفسه . وهو حين هم يرسم صورة السيلة لم يكن يملك غير يد عزلاء :

بدم امرأة ،
من أهل الموز ،
غمست يدي ..

أما في المشهد الجديد فإنه يعمل شيئاً ذا حد « إلى أغمس حد السيف » ، وكان قد أوكل إلى الحضور ، في المشهد الأول ، إضافة ضحكة طفلين إلى السيلة ، كما أوكل إليهم أيضاً إشارة الأقمصر العشرة . أما الآن فهو يبدأ وإثا من نفسه ، مؤكداً قدرتها على الفعل : « إنه » يرسم صورة السيلة ، والطفلين ، والأقمار العشرة ، والبلد الآن . ثم يقص على الأطفال حكاية هذه السيلة العجيبة « تسواهن » . وإذا كان الشاعر قد استخدم ، في مفتتح القصة ، الفعل الماضي « غمست » فإنه هنا ، يستخدم الفعل المضارع ؛ ولهذا الاستخدام المغاير دلالة واضحة . إن الفعل الماضي يحدد زمناً مقطوعاً ، وصلة منتهية لا اعتداد لها . كانت تلك الصلة صلة « بدم امرأة » ، مجرد امرأة ، من هي ؟ « من أهل الموز » . وهذا تميم آخر لم يعط المشهد خصوصية أو إقناعاً لما الآن فإن الفعل المضارع يعبر عن صلة حارة قائمة على التفاعل والمشاركة . إن للمرأة ما صلت نكرة هنا ، فيها وبين الرواية رابطة الصلة وتطلب المعرفة . إن العبرة الأولى (بما فيها من تذكير وحموية ، وابتداء بالاسمية وما تعنيه من سكون ، واستعمال الفعل الماضي وما يوحيه من صلة مقطوعة ، ثم اليد العزلاء) لم تكن غمراً إلا في صيغتها الثانية (صيغة المخاطبة وما فيها من مشاركة وألفة ، والابتداء بصيغة التوكيد الحاسم ،

والشوقُ غريبُ الشَّيْخَيْنِ ..

من أجل منك ، الليلة ،

يا واسعة العيَّينِ ..

وأروحُ أمَّيْ ،

ما بين قتلٍ .. وقتلٍ ..

فيبدأ أن تنقلت الجريحة ، وقتلت هذه السيدة الشجاعة ، تأخذ حركة الريح منحنى آخر . إن قلب الريح يبدأ الآن ، ولم تعد علاقتهيا بقصب ساكن أو قصب مذبذب . لقد صار مشهد الموت أضل ، وأكثر مأساوية ، وأشد تعقيدا ، وصار حتى مجرد التمييز بين قتل وآخر أمرا صعبا .

وإذا لاحظنا « الليل » وحركته وجدنا أن الشاعر قد استخدم هذه المفردة بثقل ثلاث مهمة ؛ ففي البداية ترد كلمة « الليل » وقد أسند إليها فعل المبروط « فلذا حبط الليل » . إنه ليل عادي ، ومع حركة القصيدة يكتسب الليل صفات أخرى تناسب تطور الحدث والمنتاج الذي يثيره :

هذا الليلُ جيم ..

قطعتُ من ظلام ..

تفتشُ ، عن ولدي ميت ، لتأكلهُ ..

وكلابُ تشمُ المعجين ..

والرياحُ عذبة .. والجنينُ حزينُ ..

أجل من غاضبك ..

لا تتلى ..

إن هذا المساء ..

يفتش عن سبب للبكاء ..

ما عاد الليل الآن ليلاً عاديا ، برتيا ، أو عابداً ، إنه ليل جيم وكلمة « جيم » هنا هي أكثر من كونها صفة لونية كما يبدو . إن الليل لم يعد إنسانيا ؛ لقد صارت « البهيمية » صفته الدقيقة . هو الآن « قطعت من ظلام » وتفرس الأطفال الموتى ؛ وهو « وكلاب تشم المعجين » . إنه ليل يلغس حتى الجنين إلى الحزن ، ويبحث للناس عن سبب للمفجعة .

لما في السباق الثالث فإن الليل لا يرد بوصفه مفردة . إنه بصير مزيجا قتيلا ، ودية تكتنف كل شيء :

المزيع ثقيل ..

والمدى رية ..

غضب ..

ورصاص ..

وتأز ..

وسيلةُ تخمى بالجلبذ ..

وفي ظل هذا المزيج تتحدد أشياء كثيرة : الغضب ، والرصاص ، والنار ، والسيدة التي تستند إلى الجبلاد وهي تدافع بضرورة عن الجنين ، وعن الأرض ، وعن سرير النوم .

ولقد استطاع الشاعر أن يطور حركة الطر أيضا بشكل يتناسب مع تطور الحدث وتعباده ، فكان المطر في تحولاته وانتقالاته عاملا مؤثرا في تعميق الظلال النفسية ، وتشكيل المناقذ المناسبة للانتقال بالحدث من حركة إلى أخرى .

ولكى يتجسج الشاعر في تأجيح حالة من الهجعة الغامضة ، والشجن الجارح ، ويخلق منتاجا خاصا هو مزيج من مشاعر الانتشاء بالموت ، والبطلوة ، والجنس ، والطبيعة جيا ، فإنه يكرر هذه المقاطع الختائية عبر قصيدته :

لخطأت ..

وبجَّه صدَى الطلقات ..

عَبَّرَ السَّيْفُ بِصَلْبِهِ لِلْأَفْرَاحِ

وَزَهَرَ الْحَبْلُ بِتَصَلُّحِ الْجَنَائِزِ

ومن المفيد أن نلاحظ ، هنا ، أن هذا المقطع يثير في الدهن خليطا متشابكا من عادات القرى وتقاليدها في تعبيرها عن النشوة أو الأسى ، وفي احتفالها بالموت أو الولادة .

لقد أفاد يوسف الصائغ كثيرا من عناصر الطبيعة ، ووظفها لبناء الحدث وتطويرة . إن حركة الريح ، والمطر ، والليل ، لعبت دورا مهما في تعميق الحدث الدرامي ، وخلمة انتقالاته النفسية والوجدانية . وإذا تأملنا استعمال الشاعر لمعصر الريح ، مثلا ، فإننا نجد :

ورويذا ..

ستهب الريحُ ،

وتنفخ في هذا القصبِ الساكن ..

إن الريح ستهب ، وستنفخ في قصب ساكن . ونلاحظ هنا ما يثيره المقطع من ترابط بين القصب والنداء ؛ بين وبين الموسيقى ؛ أى بين وبين التعبير عن المشاعر الإنسانية . إنه الآن قصب ساكن ، رجا لأن أمرا ما سيحدث . ونحن نرى حركة الريح وصلتها بالقصب في صيغتها الثانية :

ورويذا ..

ستهب الريحُ ،

وتنفخ في هذا القصبِ المذبذب ..

نجد أن الصورة تبدو كأنها مفسورة بالدم الحار وشخير الحناجر المقطوعة . إن دم القصب يملأ الريح ، وذاه الحزن السائن يضر كل شيء . وفي النقطة الأخيرة يستخدم الشاعر حركة الريح على الشكل التالي :

ورويذا ...

يبدأ قلبُ الريحُ ،

فأوقد هذا القنديل ..

فحسب ؛ إنها على التقىض من ذلك ، بشر ومصاص ، وإرادات ، وإنتابات نفسية واجتماعية وفكرية .

يقوم جزء كبير من حركة البشر في قصائد الشاعر على نمط من العلاقة بين الماضي والحاضر ؛ بين الحلم والذكرى . إن حيد سعيد يتمتع بذاكرة ريفية خصبة ، ما زال يتمتع عليها بلل الريف وغضرتة . إن أبطال قصائده ، في الغالب ، أساس ريفيون أو بمن شكل الريف طفولتهم أو صباهم . ومن الواضح أن صلة الريف بالأرض على درجة شديدة من الخصوصية . إنها علاقة التحام عضوي مادي وحسوس ؛ ففي الوقت الذي يحول حديد السيارة ، والمبنى « الكونكريت » ، و « أسفلت » الشارع ، مثلا ، بين إنسان المدينة وحرارة الأرض المثيرة ، وتجرحه من الصلة المضوية بها ، يظل الريف منفردا بالأرض والطبيعة ، انغمارا حويا لا يقبل الفصل ؛ ويظل ما تفرزه هذه الأرض من قيم وعادات ومثل نشيطا وفعالا في وجدانه على الدوام . لذلك فإن اختيار حيد سعيد هؤلاء البشر أبطالاً لقصائده عن الحرب لم يكن عبثا . إن استبسالهم في الدفاع عن الأرض هو اندفاع عفوي عميق ، يعبر عن ارتباطهم بالخصوس والحي ؛ بالطبيعة وما شكلته في ضمائرهم من قيم وتقاليده .

حين يمتدح شاعر ما على أبطال قصائده ، وحين يبدو كأنه مفتون بهم دائما ، فإن ذلك قد يجرهم من أن يكونوا أنفسهم حقا ، ويقول بينهم وبين قهقه في الغلق ، وحققهم في تأمل مصائرهم ، وحققهم في المغامرة أو التهور المذهب . ومع أن حيد سعيد يفعل شيئا من ذلك في بعض الأحيان ، إلا أن شخصيات قصائده تظل قريبة للروح ، مرتبطة بالتاريخ والأرض بروشاج متميزة .

ينضج الشاعر في قصائده عن الحرب بعصب الحديث عن البطل ؛ يزجح الستار عن مفاهيه ، ويفتح النوافذ التي تفضي إلى طفولة غلوية ، أو ماضٍ يضج بالحلين والرغبات . إن دراما القصيدة لدى حيد سعيد لا تستمد معناها دائما من عنف حركتها أو تصادم عناصرها ، بل تستمد هذا للمنى أو الدلالة من تاريخ يطلها الشخصي ؛ فيظل القصيدة ، في الغالب ، متمحنا لا بموقف درامي واحد ومحدد ، بل بتاريخه كاملا . إنه بطل ذو تاريخ ، سياسيا كان هذا التاريخ أم اجتماعيا ؛ وينضج عليه حراسة هذا التاريخ والإنقاء عليه صالبا لا لطيفة فيه . وغالبا ما يظل بطل القصيدة عاصرا بين ماضٍ وحاضر ؛ وبين حاضر يدهو له الملائكة وماضٍ ييبب به أن يكون في مستوى التحدى . إن المخاطرة بالتاريخ ، لا المخاطرة بحياته شخصية ، ومواجهة الضياع لا مواجهة الموت ، هما جوهر الدراما لدى أبطال حيد سعيد .

إن الشاعر ، أحيانا ، يقيم كيان قصيدته لا على فرد بعينه ، بل على مجموعة من العناصر التي تتألف كلها بينها خلق حالة من التوتر تخدم حركة الحدث ، وتثرى دلالة القصيدة . وسأختار هنا قصيدة « رعا تكون أقل شهرة من قصائد الشاعر الأخرى ، التي كتبها عن الحرب ، غير أنها تشتمل على حركة داخلية متممة .

على التقىض من معظم قصائد الشاعر ، تبدأ قصيدة « صبايح بصري »^(٨) بمشهد مقلق ، يسوده الارتباك وعدم العلمانية :

وحين ينتهم يوسف الصالح قصيدته فإنه يستمر جزءا من اللقطع الانتقاسي بعد أن ينضمه لبعض التفسيرات التي تمكس شو الحدث في ذرته الأخيرة :

تسواهن ..

تسواهن ..

ثأى كل ربيع ،

شمعة نلر ،

طافية فوق الماء ..

تحمّل في يدها اليعني ،

أرغفة حرارة

وباليسرى ،

تحمّل أعضان الغار ...

يأتى هذا القطع خاتمة لسلسلة من الأسئلة التي تسبق مباشرة ؛ وهي أسئلة شجية جارحة ، عمدة في الثبل والأسى . ولهذا السبب ، رعا ، بدت هذه البداية كأنها لم ترتفع تماما إلى ما في القصيدة من دراما فاجعة . يضاف إلى ذلك أن هذه الخاتمة تنسج ، إلى حد ما ، إلى تقليد شائع في اختتام القصيدة العربية الخفيفة ، حيث يعتمد الشاعر إلى اختيار عبارة سابقة فيها ، مع تغيير قد يكون طفيفا ، ليكمل منها خاتمة لقصيدته .

لقد استطاع يوسف الصالح أن يجعل من « سيلة الأهوار » واحدة من أهم قصائد الحرب ، وأكثرها إثارة ، لما توفرت عليه من مزيج مدعش بين الإنسان والأرض ؛ بين الموت والولادة .

— ٤ —

في معظم القصائد التي كتبها حيد سعيد عن الحرب ؛ فسح الشاعر مجالا استثنائيا للإنسان الفرد ، ويشكل من مواقف هذا الإنسان وفيها من تفصيلات ، وروى ، مادة لقصيدته وحركتها في اتجاه دلالتها وتأثيرها الفكري والوجداني .

إن نظرة إلى عناوين معظم قصائد الشاعر في ديوانه « طفولة الماء »^(٩) ، (مثل العريف حيد الباس ، منصور ، محمد البقال ، القتيب جلال ، بستان عبد الله) يكشف عن هذا للمنى ، حتى إن هناك قصائد أخرى في الديوان نفسه لا يحمل عنوانها أسما ظاهرا ، ومع ذلك فإن شخصية ما تملأ مجال الحركة فيها . إن قصيدة « روبا نصب الشهيد » مثلا تستند في بنائها وجوها الشعائري على شخصية عبد الحماد الصالح بشكل أساسي ، كما تستند ، أيضا ، على المرأة التي أعطت للحرب ثلاثة أبناء .

ومن الواضح أن هذا للمنى في التعامل مع موضوع الحرب ، يمثل استجابة حارة لظفل الحسى لهذا الحدث الخطير ؛ أي أنه يعطى أرجحية وإضامة لما هو ملموس وحسى وإنساني . وليس هناك ، بطبيعة الحال ، ما يمنع المشهد كشافة حسية كالإنسان ؛ بطقولته وعنفه ؛ بحياته وموته ؛ بعينه وحكمته .

إن الحرب ، في قصائد حيد سعيد ، ليست أفكارا أو انشغالات ذهنية ، ليست تجريدا أو تصيدا لموضوعات تمكس على زجاج الذاكرة

طوبور موسوسة ..

تتقى حروفها بالصعود المتعالي ..

يتسم هذا المقطع ، على العكس من سابقه ، بالثبات والاستقرار والتجانس ، ويتسم أيضا بنزع من التوازن خلقت جملة من العوامل في صياغة النص . وأول ما يلتفت نظرنا هذا التقارب الصوري الداخلي في كلمات « الشرفة » ، « مرتبة » ، « القرفة » ، « الذي ييمت إحساسا بالارتياح » . والشاعر يعد أن كان غير متيقن من شيء في المقطع السابق ، تنجد الآن وثاقا من مشاعر ومرئياته . ولنلاحظ هنا منظر الشاعرين اللذين يبحثن عن قافية . إنه يضغى على المقطع الشعري كله مسحة من الراح والطفافة ، كما يوحى بالتناظر والسميحية . إنهما شاعران متماثلان ؛ وهما معا يبحثان عن القافية . ألا يشعرنا ذلك بما في البيت العمودي من تناظر ؟ ولنلاحظ أيضا أن هناك ارتباطا بين عناصر المشهد ، كان بعضها يستدعي البعض الآخر . ألا نرى كيف أن كلمة « القافية » قد دفعت بالشاعر إلى التفتية في البيت التالي مباشرة ؟ ثم لتأمل جو المفارقة في المشهد : شاعران يبحثان عن قافية (مع ما يوحى هذا البحث عن القافية من جهد وعت) . إنه مشهد لا يوازنه أو يعارضه معه ، حضاريا وجاليا ، إلا تمثال السياب ، هذا الشاعر الذي عمل الكثير من أجل أن تكون علاقة الشاعر بالقصيدة علاقة كريمة ، مفتوحة ، خالية من العنت والإكراه . وفي الوقت الذي يقيم فيه هذان الشاعران بحثا عن القافية ، يسيل تمثال الشاعر غناء ورودا :

ومع أن للمقطع التالي يتضمن جملة من التباينات :

طوبور شاكسة .. وطوبور ودعة

قصائد رائعة .. وقصائد ...

المفصية وشم على صفحة الصمت

والبصرة ورسم على لغتي .

لأنه يفسح ، من غملاها ، من شيء أساسي : الوضوح والتجديد . لم تعد هناك طوبور موسوسة تتفادى غداؤها ، بل طوبور تتفادى صفتان متضادتان : المشاكسة والوداعة ؛ مثالا تتضام القصائد صفتا الروعة وتقريبها . ثم هناك هذا التقابل بين ما يطرز على صفحة الصمت وما توشم به لغة الشاعر ؛ بين الرشم ودوى القصف . ويعد هذا الوضوح والتجديد عجرة للمقطع التالي :

طوبور ملونة ..

وسياء اليمة

وعلى الآف من دماء الصغار

بلاد مباركة ..

تفتح أبوابها للغناء

امرأة من ضيافة

نستل بها .

وهو مقطع تسوده رقة وألفة واضحتان ، ونبرة صافية ، وفي البيتين التاليين :

وعلى الآف من دماء الصغار

بلاد مباركة ..

إجماعة واضحة إلى أي الحلاء للمرى :

إن هذا المشهد يفسح من قلق يتشرف في جزئيات الصورة . ومع أن الشاعر لم يترك ما يدلنا على سبب هذه المخاوف فإن القارىء سيحس أن هذه الطوبور ، بسبب من غيرتها بالكل ، مسكونة بخوف دائم : جرى القصص ؛ أنهار الأبنية ؛ خطايا القنابل ؛ صرخات الاستنائة . إن كل ذلك قد أصبح جزءا عميقا من غيرتها المستمرة عما تتعرض له المدينة من أذى ؛ فهذه الطوبور إذن تمتلك ذاكرة فزعة . غير أن المفردات التي تجسد معاني الحزن ، والوسواس ، والافتقار ، والمفاجأة ، تعكس جوا من الريبة والحزن ، دون أن تسقط الشاعر في مباشرة تؤذي هذا المشهد الانتقائي.

ومن الملاحظ أن المقطع الذي يلي ملحن البيتين هو محاولة لإكمال المشهد بتفصيلات أخرى ؛ غير أن هذه التفصيلات تظل ناقصة أو ، على الأصح ، غير نهائية ؛ فالشاعر لا يستطيع السيطرة على مرئياته نتيجة لحركتها ، أو - ربما - لقابليتها للإضافة المستمرة :

سيدة وثلاثة طلاب ..

لا ..

ها هو الرابع يظهر

كنت أريد تحرى التفاصيل

لكن بعد المسافة ..

لا .. لا

المسافة ليست بعيدة

أنا متعب .. فرح

في هذا المقطع موازنة من نوع ما تفسر ما فيه من تشويش ، فالشاعر لا يكاد يجرم ، لأول وهلة ، بعناصر المشهد ؛ لأنه مشهد متحرك وقابل للزيادة باستمرار كما قلنا ، ويمكن من عناصر غير ثابتة ، ينسج بعضها بعضا :

سيدة وثلاثة طلاب - لا .. لا . هاهو الرابع يظهر

لكن بعد المسافة - لا .. لا . المسافة ليست بعيدة .

أنا متعب - فرح .

إن المقطع ، حتى هذه اللحظة ، ينتج بمشاعر القلق . ليس هناك شيء نهائي يتحكم في المشهد المرئي ؛ فمناخه غير مكتملة ، وما تزال في طور التشكل والاكتمال . أما للمناخ النفسي والوجداني فهو غير ثابت أيضا . إن في أقصى المشهد ، في الخلفية البعيدة منه ، وضما نفسيا غير مستقر . ولنتنظر إلى المقطع التالي :

واقتربت من الشرفة ..

مرتبة هذه الغرفة والفتق جد جميل .

شاعر موريتاني .. يصحبه شاعر موريتاني

لا بد أنهما يبحثان عن القافية

نخلة عالية

كان تمثال يد .. يطاولها ..

وعلى الأقي من دعاء الشهيدين عل ونجله شاهدين .

وهي إضاءة تصرف فيها الشاعر وغيره الملاقة بين أطرهما ، على تحاضفي عل للشهد مسحة من الإجلال لهذا المزيج النبيل من الدم والثورة والبراءة .

ولاشك أن قصيدة « صياح بصري » قصيدة للسلم والحرب معا ، استطاعت من خلال هذه الانقذالات والصور المتجاذبة أن تجسد قدرا غير قليل من الحركة الداخلية في كيان العمل كله للوصول إلى معناه النهائي ، حيث تتوحد البصرة والقصيدة في دلالة حية واحدة .

—

وفياجنتنا شعر سامي مهدي — عل التقيض من قصائد بعض من شعراء جليلة — فياجنتنا ببساطة عذبة دافقة ، لكنها ببساطة ظاهرية تكشف ، بعد التأمل فيها ، عن مغزى داخل عانيه لكنه عميق . وبين البساطة الظاهرية والأزدهام الداخلي بالملحن والحركة تكمن الدراما الحقيقية في قصائد سامي مهدي .

وما يساعد عل الإحساس بهذه البساطة الخارجية أن قدرا كبيرا من شعر سامي مهدي يقوم عل رواية « لحث ما » وفي معظم الأحيان تكون رواية هذا الحدث متراصة نامة لا تعقيد فيها . ومن خلال الهيكل القصصي للقصيدة يتسلسل المعنى ويتشعب . إن أجزاء القصيدة وما تحترق عليه من تغلات في الحركة ، لا تعكس إلا القليل من التوتر الداخلي في القصيدة ؛ أما شحنة الدراما الحقة فتظل كامنة هناك ، وراء ذلك التسنج القصصي الرشيق .

تصل رفية سامي مهدي في التركيز ، في بعض قصائده ، حلحا الأقصى . إنه حين ، أحيانا ، في انزعاج كثير من التعقيدات والأقفاظ التي قد يراها حثا على الحدث أو القصيدة ، يبحث لا يبقى إلا عل التغلات الأساسية لذلك الحدث ، تاركا في خلاها بعض الفجوات لينشط فيها خيال القارئ وذاكرته .

لا تبتني الدراما في شعر سامي مهدي دائما من الحركة المباشرة ونقيضها ، بل تبتني ، في معظم الأحيان ، من مغزى ما يظل مفتوحا عل تقيضه ؛ من فكرة تثير القارئ فكرة مقابلة محاورها أو تعترضها أو تمنعها . لذلك يمكننا القول إن البنية الدرامية في قصائده لا تسفر عن نفسها في صنف سراره في الصياغة أو في الحركة المبررة من جوهر الفعل الدرامي . لكن العنق في هذه الدراما عتف داخل ، كما قلنا ، لا يتجسد في صدام مدو ، أو مشاهد ملجأة ودامية ، بل في غنى خفى يتحرك في قاع القصيدة ، وراء مظهرها الممسوس ، الذي يتسم ، غالبا ، بالانسجام والرفاقة اللذين قد يشغلان القارئ بعبا ، عل نحو تحول ، أحيانا ، بينه وبين التماس المباشر مع الحركة الداخلية للقصيدة .

لقصائد سامي مهدي بعض خصائص القصيدة الغنائية الدرامية ؛ غير أن هذه الغنائية تقترب من مفهوم الشاعر يروانج للغنائية الدرامية « Dramatic Lyric » ، التي تمتي اتحادا بين الشكل الغنائي للقصيدة والمعنصر الدرامي فيها^(١) . إن توفر قصائده عل اللغة الصافية ، واعتمادها التقنية الموحدة أحيانا ، وكذلك الإيقاع الموحد ، عوامل نامة من طبيعة القصيدة نفسها ؛ إذ إن قصيدة قصيرة كالتي يكتبها سامي

مهدي لا تتحمل دائما انعطافات في الإيقاع ، أو استقطلة في البيت الواحد ، أو تعددا في التقنية المستعملة ، مع أن ذلك لا يمنع من القول إن انشداد الشاعر الدائم للتقنية قد يلحق بعض الأذى بحركة القصيدة ويغفل دلائلها . ومع ذلك يظل لقصائد سامي مهدي فضيلتها الخاصة ، متمثلة في نبراتها الشخصية الحقة المهادة ، التي تخفى وراءها تصدعا كبيرا وقلقا لا نهاية له .

تجسد قصيدة « مياه صافية »^(٢) بشكل متميز كثيرا من خصائص البناء الدرامي في شعر سامي مهدي . ومع أن هذه القصيدة تقوم عل شخصيتين فحسب ، إلا أن حركتها وتصاعد دلائلها لا يشأتان من وجود هذين المتصيرين وحدهما ، بل من توافر نوع من التضاد الداخلي الذي لا يكشف عن نفسه يسر للوهلة الأولى . وتبدأ القصيدة عل الشكل التالي :

عشب محترق
وفضاء محترق بدخان القصف
وجنود جرحى
لا بد لهم من بعض أنين مكتوم

إنه مشهد لمركة قد انتهت توا . والقصيدة ذاتها تبدو كأنها تبتني من بين الأقفاص وأشلاء القتلى . إن العناصر التي تشكل هذا المشهد هي ثلاثة : « عشب محترق » و « فضاء محترق » و « جنود جرحى » . ولا شك أنه مشهد خائق إلى حد كبير ، لا سيما إذا أضفنا إلى عناصره ما يكمل فهمه وتقاتته . إن دخان القصف ما زال يبتق الفضاء ، كما أن « أنين الجنود الجرحى » لا تقلل خاص هنا ؛ فهو أنين مكتوم لا يسمع طرف المركة أن يكون ، كما ينبغي ، أثنا إنسانيا معبرا ؛ فليس له إذن إلا أن يظل « بهضا » من « أنين » ؛ بل إن بعض الأنين هذا لابد أن يكون « مكتوما » . وهو أنين لا يخفف من عناء الجريح بل يزيده غرقا وإحساسا بالحنة ؛ فهو « بعض أنين مكتوم » من جهة ، وهو أنين لابد منه من جهة أخرى .

وما يلاحظ أن هذا المقطع قد جاء غالبا من الأفعال ثامسا . لم يتضمن حركة جندى ، أو عربية ، أو طائرة ؛ الأمر الذي عمق الإحساس بانتهاء المركة ، كما ساعد عل تكثيف الشعور بالانقذال أو السكون الذي أعقبها . الكل منك ومشتغل بما هو فيه ، كما أن كل شيء منغل على نفسه ، ملف عليها ، العطب المحترق ، والفضاء المحترق ، والأنين المكتوم . إن المشهد كله تجسد لما خلفته النازلة من دمار في الأرض والروح والأقن .

وفي الجزء الثاني من هذا المقطع تدب حركة ما ، لكنها حركة تعمق الإحساس بسكون المشهد السابق وخشونته .

لكن ريفي يسألني
إن كنت رأيت سبلة أخرى دون غيوم
وريفي لم يجهل لأجيب :
وقال انظر :
أي سبلة أي
أم أي نجوم ؟

والإمالة إياه - مع أن هذا يتعارض مع ما يقترحه القاطع السابق من ألفة وحجية . بقيت حصة الرمل إلى أخذ يلدريا حول رفيقه . ألا يمكن أن نجد فيها إشارة إلى ارتباطها بذلك السائر الترابي الذي يلفاض عنه ؟ ألا يمكن أن نجد حصة الرمل هذه رابطاً مادياً محسوساً أعداها ، مرة أخرى ، من تأملاتها وأستنها إلى جرارة هذا التراب وحسبته ؟

إن هذا المقاتل ، خلال القصيد كلها ، كان شخصية إيجابية فهو الذي يسأل ، وهو الذي يدهش ، وهو الذي يتأمل ، وهو الذي يحب ، وهو في هذا المقطع يقوم ، أيضاً ، بسلسلة من الأفعال : « يحزن » من رمل السائر ، و « يلدريه » حول رفيقه ، و « يقوم » من مكانه . ألا يعني ذلك كله أن هذا المقاتل ما زال يمتلك شجاعته ، برغم كل شيء ، في أن يسأل ، ويتأمل ، ويدهش ، ويتفكر ؟ من الممكن أن يكون ذلك صحيحاً . وإذا كان الأمر كذلك ، صار من الممكن أن نجد لحظة الرمل التي يلدريا حول رفيقه تفسيراً معقولاً . إنها حركة لا تنفصل عن ملوحتها الرمزية ، وصلتها بطقوس الموت والولادة ، بعلاقة التراب بالبدن ، بالشعار التي تطرد البين والأرواح الشريرة . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فهي تمكس ، برغم جوهريتها الشدائي ، للثلاثة النفسية لهذا المقاتل ، التي يتصرف بتلقائية مدعومة برغم حرجية وضعه ، كما تمكس استعداده لأي احتمال مهما كان سيئاً ، فهو ورفيقه جزء من هذا المكان ، جزء من كرامة ترويه ، وكلامها مرشح لموت متميز أو حياة متميزة .

٦ -

ومع قصائد ياسين طه حافظ يأخذ المحتوى الدرامي ، في الغالب ، شكل البادرة في القاع ، شكل الفكرة المنتشرة في الأساس الذي تنبض عليه أجزاء القصيدة ويتشكل بناءها الأخير . إن الدراما ، في معظم قصائده ، لا تعبر عن نفسها في حركة واضحة متمثلة على الدوام ، ولا تقوم على حكاية تنتظمها سياق من التقلبات المنطقية التي تتسع لتصل ، في النهاية ، إلى بؤرة يصب فيها الحدث ، وتتجمع أجزاءه ، لتشكّل ، أخيراً ، كثافة في الحركة والمغزى .

هل أردت القول إن الدراما في شعر ياسين طه حافظ تتمثل في اللمح ، في تضاد الأفكار وصراعا ؟

حفا ، لقد أردت شيئاً من ذلك ، لأن قصائد الشاعر ، برغم ما يبدو عليها من نبرة تأملية أحياناً ، تشتمل على حركة داخلية ضابجة ، تصنعها مشاعر متأثرة بفراق بعضها بعضاً ، ومنها ما جس الطفولة ، أو ما جس الفجائية .

يبدو ياسين طه حافظ غير آبه بالسطح اللامع والبهيج للأشياء ، بل هو مسكون أبداً بالظلمة المخفي والرائل ، وما تحزنه الذاكرة . وهو يحاول دائماً أن يرى الشيء ونقيضه ، أن يجد في الواجبة المجانسة للأفكار ، والأشياء ، والانساء ، الراجية الأخرى : النقيض الذي لا تكتمل الصورة بدونيه ، بل تغل ناقصة تمسكها السداجة ، أو الفجر العابر ، أو الخدمية .

تمتلك ياسين طه حافظ في كثير من قصائده حساً درامياً ، حيث يحاول أن يفجر في الساكن حركة حية ، وأن يعثر على الوجه الآخر

الحركة هنا ليست انتقالاً لعناصر المشهد من مكان إلى آخر ، ليست إضافة عنصر جديد إلى عناصره ، كما أنها ليست نقصان واحد منها . إنها حياة إنسانية تتسلل إلى الصورة وتثبت فيها دفناً من نوع خاص جداً . ونلاحظ هنا أن كلمة « لكن » تمتع إحساساً بمناعين متناقضين في هذا المقطع . نحن الآن إزاء رفقة حيمة ، فهناك كنان في خندق واحد ، يواجهان سياه واحدة ، ومصيراً واحداً . في هذين البيتين :

— لكن رفيقي يسألني

— ورفيقي لم يجهلي لأجيب .

كان من الممكن ، تجنباً للتكرار ، أن يعبر الشاعر عن صيغة الإشارة إلى رفيقه ، أي أن يورد الكلمة دون أن تكون متبعية بالياء ، لكن الشخص المتكلم في القصيدة كان في حاجة عميقة لتوكيد هذه الرابطة بينهما ؟ في حاجة إلى المزيد من صيغ التوكيد لها . إن هذه الياء ليست حرفاً ، إنها كيان من معاني الرفقة والموازنة والارتباط ، التي تشد كلا منهما إلى الآخر ، وتجعل منهما ما وجدوا واحداً متماسكا . إن الحاجة إلى الانتباه إلى الآخر ، والحاجة إلى الإحساس بالأمن ، والعصالية ، كانت وراء هذه البنية الألفية وما فيها من حنو وصفاء .

إن السائل لم ينتظر جواباً عن سؤاله الذي ألقاه هل رفيقه . ربما أراد أن يوفر عليه مشقة التفكير في إجابة ما ، فقد يكون جرحاً أو مرعقاً بعد معركة ما يشارك ضحاياها على الفضلاء ، أو لعله أراد أن يتجنب إلهام صديقه عن أداء واجبه في اليقاء مستعداً لأي احتمال ، أو أنه أحس بأن سؤالاً كهذا لا يبرره في ظرف كالظرف الذي يواجههنا معاً . كل هذه الاحتمالات واردة ، لكن الأمر يمتكس ، هل أية حال ، وضعاً إنسانياً تلقائياً لا كلفة فيه .

ومن المفيد أن نلاحظ أن رفيق الشاعر يسأله إن كان قد رأى :

سياه أخرى دون فيوم .

إن كلمة « أخرى » لها معنى مهم هنا ، فهو يسأله إن كان قد رأى سياه - أية سياه - دون فيوم ، بل إن كان قد رأى سياه « أخرى » غير هذه السياه الصافية التي تظللها . إن الفضلاء المحققين ، والليل الذي أهد يفسر كل شيء ، لم تمنح هذا المقاتل من أن يغف في دهشة :

أي سياه أبهى

ألم أي نجوم ؟

إن الأفق المحقق يدهان القصف ، والعشب المحروق ، وأبين الجرحى ، ثمن باعظ دون شك ، لكنه ثمن لا بد منه . ومع ذلك فلا شيء ، سيأتي إلى الأبد غير هذه السياه التي سال كل هذا الدم الحار وكل هذا الأبين دفاعاً عنها .

وتصل القصيدة ذروتها في المقطع الأخير ، وهي ذروة تنحني كالعمادة وراء هدوء ظاهري ، وحركة تدور إلى التخل :

كان رفيقي يحزن من رمل السائر

ويلدريه حولى

ويقوم .

إن نظرة متأنلة إلى هذا المقطع قد تقود إلى أكثر من تفسير ممكن لتصرف هذا المقاتل ، وقد يكون من بينها التفسير من صمت رفيقه

— أي التذمين أحق بإصغائه : نداء الموت أم نداء الحياة ؟
ها هو الماء :

يَجْلِبُ لِبِ الْحَارِسِ الْفَقِي :
يَمْشِي ،
كَيْ يَمْشِي ،
مِنْهَجًا
مِنْهَجًا
يَنْزِلُ الْفَقِي فِي السَّعَادَةِ لِلْمُتَمَعِّ ،
تَنْزِلُ الْحَوْدَةَ
وَالْقَمْعَصَةَ الْخَضْرَاءَ —
وَتَعْتَرِ الرِّشَاشَةَ الْمُبَيَّاتُ !
تَخْتَلِطُ الْخَطْوَةُ
بِالصَّبِيحَةِ

إن الحارس الشاب يستجيب أخيراً لإغراءاته الماء : نداء الحياة والرغبة والطبيعة ؛ فهاموذاً يسعى إلى السعادة . ومن المنع أن نلاحظ هنا أن الشاعر يستخدم الفعل « ينزل » للتعبير عن استجابة الجندي لنداء الماء . إن الأمر لا يتعلق بكونه « انزلاقاً » إلى السعادة وليس سعياً مشروحاً ، ومترناً إليها ؟ ذلك لأنها لحظة استرخاء خطيرة ، يستسلم لها هذا الحارس الشاعر الذي يجب أن يظل باستمرار يقظاً وعصياً على أهوائه ورغباته حتى الإنسان منها . إن السعادة التي « انزل » إليها الجندي ما هي إلا « سعادة ملتزمة » ؛ فهي سعادة خطيرة إذن ؛ لأن صفة « اللعنان » هنا تجعل من الجندي الشاب ، وهو يقوم بحراسة ليلية ، هنا مكشوفاً للأعداء . لذا فإن الشاعر لم يحد ، كما يبدو ، « أفضل من » اللعنان » صفة لهذه السعادة المرة القاضية . وبالإضافة إلى ذلك فإن الأفعال المستخدمة في هذا المقطع ، لاسيما في جزئه الأخير ، تنم عن الارتباك وعدم الاتزان ، على التقريب من تلك التي استخدمت في المقطع الأول ؛ فهي أفعال ترتبط بالسهولة والفرح والتنهول . لقد كان الماء « يستريح » ويَجْلِبُ ، « أما في المقطع الثاني فإن الفتي » ينزل » و « والحودة تنزل » أيضاً ، وكذلك القمصة الخضراء ، و « تعتر » الرشاشة المبيَّاتُ ؛ أما الخطوة فإنها « تختلط » بالصبيحة .

لقد كان اختلاط الخطوة بالصبيحة ضوءاً تحليلاً للحارس الفتي ؛ فقد أنس صوتها المزيك غدره اللذيل . وذلك عهد الشاعر للمقطع الختامي من قصيدته .

الماء يستريح
والحارس الفتي ساهر
في
نقطة الحراسة
ما زال في وقفيته
ينظر
وسط الرّيح .

واضح أن المشهد يجلو فجأة من الحركة ، فالله « يستريح » ،

للفكرة التي يريد التعبير عنها ؛ أعني وجهها الذي يتضاد معها ، ويزيلها حدة وعمقا في الزمن والروح .

غير أن ياسين يطمئن ، أحياناً ، أطمئناً كاملاً إلى منبجه هذا ، فيترك للذات والثقافة والذاكرة أن ما تقوده إلى ما في قصيدته من الأفكار وصياغاتها .

تقدم لنا قصيدة « حراسة »⁽¹⁾ نموذجاً طيباً لطريقة ياسين طه حافظ في التعبير عن التجربة الدرامية في قصيدته . وليس في القصيدة كثير من عناصر الصراع . إن المنصرين الأساسيين في حركة القصيدة كلها يتمثلان في النهر والحارس الفتي ، حيث يتلفان تارة ويفترقان تارة أخرى ؛ يلتحم أحدهما بالآخر طورا ويتضادان طورا آخر .

وتبدأ القصيدة بهذا المشهد :

الماء يستريح
يكشف للظلام عن زمايته
عن فرح قديم
يمر في الذاكرة اليقظ
يكشف عن سحر وعن رغبة
يجلب لب الحارس الفتي .

يمثل هذا المشهد ، في واقع الأمر ، ويرغم صافيه من استرخائه بهيج ، تخلياً خطيراً للحارس الفتي ؛ فهذا الحارس قد امتحن بتحمل كل هذا الظلام والعزلة ، امتحن بأن يظل متوتراً ، في حين ظل راحة الأعداء هواء الليل .

ونلاحظ أن الشاعر لا يصفى صفة الفترة على الحارس حيناً ؛ إذ لا بد أن ترتب عليها علاقة من الترابط والتضاد مع عناصر المشهد الأخرى — كما سنرى بعد قليل .

ويعكس المشهد جواً من الاسترخاء ، لكنه يخفي ، وفي العمق البعيد منه ، توتراً يصل إلى أقصى أماده : توتر الجندي اليقظ وهو يواجه السهر والأعداء والظلمة . ولله يؤدي دوراً خطيراً في إشاعة جو الاسترخاء هذا في الطبيعة كلها ؛ إنه يتجلى بها توتر الطرف الآخر ، أي الحارس ، وانتشاده . وحين نأمل الكلمات والأفعال التي استخدمها الشاعر في هذا المقطع نجد أنها أفعالاً وكلمات تنحو منحى خاصاً : تستفز رجولة الحارس ، وتثير فتوته ، وتوقظ فيه إحساسه بالرجولة . الله هنا ليس عنصراً من عناصر الطبيعة فحسب ؛ إنه أبعد من ذلك . الله ، وهو العنصر المهيمن على حركة المشهد ، كالن حى ، يستريح ، ويكشف ، ويَجْلِبُ ، ويرتبط بالفرح والسحر والرغبة واللب . إن المشهد كله يصبح بالحياء والشهوة والبهاء ؛ الطبيعة تسترخي بكل حريها الأخذ أمام حارس فتي يقف بتوتره ، وفتوته ، ليواجه رغبته وموته المحتمل وهما يتشتركان في الربيع والظلمة .

الحياة والموت ، إذن ، يشكلان عناصر هذا المشهد ، أعني ممكنات الحياة ، وممكنات الموت . غير أن الحياة تسفر عن نفسها بارجحية واضحة ، وتظل حسي أسر . يتطوق على احتمال الموت غير المرئي . — ماذا يفعل الحارس إذن ؟

ما زال في وقفته
ينظر
وسط الربيع .

كل شيء غدا واضحا ومعددا : بقطة حية طافية ، واستعداد
استثنائي لكل احتمال .

ومع أن المقطع كله يخلو ، كما أشرنا سلفا ، من أفعال الحركة
المباشرة ، إلا أنه يكتظ بحركة داخلية مكتومة . فلذا كان الماء قد بدا
هنا ساكنا مسترخيا ومطمئنا فإن علينا أن نتأمل حركة القلق وتجرها
داخل المشهد : في سهر الجندي وتعبه التبلل ؛ في وقفته وهو يواجه
الليل ، والخطر ، والذكرى ؛ في نظراته الكاسرة وهو يحلق بعينين
حائتين وسط الربيع .

والحارس ما يزال عل « وقفته » . ومع أن الفعلين « يستريح »
و « ينظر » هما الفعلان الوحيدان في هذا المقطع فلذا نلاحظ أن الفعل
« يستريح » مثلا فعل يشي بالسكون لا الحركة ؛ إنه يرحى بالكف
عن الحركة بدلا من علوستها . أما الفعل « ينظر » فهو ذو فاعلية
جزئية ، ولا يعبر عن حركة تشمل كيان الحارس أو تغير من علاقته
بمحيطه .

إن ما بلغت النظر هنا هو أن الحارس الفتي يشكل النقط الأساسي
في هذا المقطع ؛ فبعد أن ترك الشاعر للملح الحيز الأكبر في المقطع
الأول ، جاء الآن ليفتح للحارس هذه المرة حيزا مساويا . الحارس
إذن هو الآن ، بملأ المشهد كله ؛ لقد أصبح الآن عنصرا فاعلا . إن
الشاعر يطلّز عليه للمرة الأولى ، صفة الشاعر : « الحارس الفتي
ساهر » ؛ ولأول مرة أيضا يشير إلى مكانته الذي يبنى أن يكون فيه
« نقطة الحراسة » ، ثم يصور حياته البقطة المتحفزة :

الهوامش

- ٦ - يوسف الصائغ ، المعلم ، بغداد ، ١٩٨٦ ص ٥١ - ٦٩ .
- ٧ - حميد سعيد ، طفولة الله ، بغداد ، ١٩٨٥ .
- ٨ - مجلة الأدب المعاصر ، العدد ٣٣ ، ١٩٨٦ ، ص ٦ - ٩ .
- ٩ - J. T. Shipley, ed. Dictionary of World Literary Terms : Forms, Technique, Criticism, London, 1979, p. 203.
- ١٠ - سامي مهدي ، أوراق الزوال ، بغداد ، ١٩٨٥ ص ٨٥ - ٨٦ .
- ١١ - ياسين طه - حافظ ، فضاء من زمن الحروب ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص ٤٠ - ٤١

- ١ - C. Brooks and R. Penn Warren, (ed.), Understanding Poetry, New York, 1976, p. 13.
- ٢ - عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، فصلابه وظواهره الفنية والخصوبة ، ط ٣ ، بيروت ، ١٩٧٢ . ص ٢٨٢ .
- ٣ - Understanding Poetry, p. 22.
- ٤ - Robert Langbaum. The Poetry of Experience, the Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition, 1974. p. 46.
- ٥ - هنري داس غريغوري : الفن الدرامي في الشعر ، في كتاب : الأدب وصناعاته ، تحرير دوى كلون ، ترجمة : جبرا إبراهيم جبرا ، بيروت ١٩٦٢ ص ٢٥٨ .

الأداء الفني والقصيدة الجديدة

رجاء عيد

أصبح الشكل الجديد للقصيدة الجديدة إمكانيات متعددة في هيكلها وأسلوبها ومضمونها ، وتمكنت القصيدة الجديدة من التعبير عن واقع حضاري وثقافي شديد التعقيد ، وتفرد هذا التعبير بأداء فني متعدد شكوله وتتميز وسائله ، وتتنوع صور تراكيباته اللغوية ؛ فتمت ما يكون منظوما في نسج فكري يمتد بين أطراف القصيدة ؛ وهذا النسيج يتمحور حول بؤرة المضمون ؛ ومنه ما يكون خيطا ذا مرونة يتمدد في وقد مشاعر متكاثفة ، ويواكبها ولقا للموقف الوجداني المستكشف من خلال المسافات ؛ ومنه ما يتكبد على الدفق النفسي ليا يشبه إيقاعا ذاتيا يتزامن مع البث اللغوي في القصيدة .

الجزرات المستحثة . وتحولت - فيما لظروف أخرى متعددة - لغة التعبير الشعري من وصف العالم المادي الخارجي إلى وصف عالم الشاعر الداخلي ، وإلى التعبير عن شجته النفسي ، باستخدام لغة تعبيرية مكثفة لتلك المشاعر ، بدلا من الوصف المادي الذي يعتمد على اقتناص التشابهات والتماثلات . وقد أدى ذلك إلى العزوف عن المعجم الشعري التقليدي ؛ ومن ثم كان انفتاح تشكيلات تعبيرية متشاكبة مع المفاهيم الخاصة التي عبر عنها « أدونيس » في قوله المتحمسة : « . . . وقف أسلافنا عند مظاهر الطبيعة وأشكالها الخارجية ؛ أما اليوم فإن قلوب وارثهم تتفق صوب الأعمق والجلود . كان الإبداع لدى أسلافنا يقوم على انتقاء موضوعات في حدود الوعي الإنساني العام ؛ غير أن موضوع الإبداع اليوم جوهره تجربة تتجاوز القيم المألوفة والأشكال المكرسة . . . صار الإبداع الشعري وسيلة لاكتشاف نفسي ، واكتشاف الإنسان والعالم . . . صار فعالية جوهرية تتصل بوضع الإنسان ومستقبله ومصيره »^(١) .

إن الشاعر الحديث يشعر بتجربته شعورا مختلفا ؛ ومن هنا فإن مكونات عناصر أدائه التعبيري تعتمد على نسق معقد في استخدام معجم شعري يتولى مهمة تجسيد الإحساس ، ودفع المتلقي كي يتحد معه في همومه الذاتية التي هي جزء من هموم الإنسان في معاناته الوجودية في مختلف شكولها ، وتمدد مظاهرها ، وتتنوع صورهها .

ومن هنا جازو الأداء التعبيري الزمرة الغنائية المسترخية المتعملة ، وتعدى الخطيئة الصالحة والصوفق المزخرفة . وقد احتفل الأداء

ومن الإمكانيات التي وفرها استخدام « القصيدة » - مثلا - أن أصبح « الإيقاع » جزءا عضويا في بنية القصيدة التي تتشكل من توترات نسبية في أنات زمنية تراكيبها . ويقوم « الإيقاع » للتغير - ولقا لتلك الأنات - باحتضان للناخات الانفعالية ، وخلق تلاحم عضوي في معمار القصيدة ، وهندسة بنائها اللغوي .

ولقد كان التحول إلى الشكل الجديد نابعا من تطور طبيعة الشعر التي أصبحت فضا يستخدم الكلمات ليخلق تأثيرات موسيقية ودرامية . ومن هنا يكون « الإيقاع » هو القرار الأساسي لوحدة الشكل والمضمون ممتسجا التجربة الشعرية ، وجاعلا أدامعا عميقا ومتصلا بين الشاعر والمتلقي ، في تناغم متداخل ، يؤزر بعضه بعضا ، ويوجد بين أجزائها ، حتى تصل إلى ذروتها الدرامية . ومن هنا تلعب الكلمات دورا أساسيا في تركيب القصيدة الجديدة ، وتمتد تراكيبها اللغوية في نسقها الفني ، فيما يمكن أن يسمى بالفكر الشعري الذي يستيقظ الحقيقة الداخلية . وقد تمكنت القصيدة الجديدة من كبح النغمة الصوتية العالية في الإيقاع الخارجي المعروف في الأوزان الخليلية على نحو أتبع التوصل إلى إيقاع أكثر سلاسة ، وأرق انسايلا ، أدى إلى كثيف الدلالة وترابط القصيدة .

ومن الواضح أن الشعر الحديث قد اكتسب أبعادا جديدة في استشرافه ألقا متفحمة ، أتاحت رؤية ممتدة تنفوس ثراء التجارب الفنية العالية ، وتحتزن في حداثتها مختلف صورها وأشكالها ، ثم تخرج - عن وعي وفكر - تجربتها الخاصة بترانث الشعري مع تلك

اليان ، أو التزيين المجازي ، ليصبح في تشكيله الجديد جوهر اللغة الحسية ، وسيلة لإيصال مشاعر غامضة في مضمير التجربة الفنية . وانتقلت الصورة من نطاق « المجاز » التقليدي المعتمد على عناصر المقارنة والمحاكاة ، ومراعاة الرباط المنطقي ، لتتحول إلى نطاق الصور المتداخلة المتناسرة ، المترجمة بعناصر الغرابية والدهشة . وهي في تعديها للكلاف ، ومجازيتها المنطقي ، تجمع فلذات من الحطوط المتداخلة ، وتضم أسسجات لغوية تشكل في تضاهيها وتداخلها جسد القصيدة . وهذا الجسد الشعري يتشعر ويتسع ، ويمتد ويتراعى ، جاوزاً البعد الواحد والدلالة المفردة .

يقول « صلاح عبد الصبور » :

الظلمة تجوى نحو الشرفة

في غربتها السوداء

صلصلة المجلات الوهمية

تتردد في الأتاحة

عينها الغمر اللبني الشاحب

بكنا مطراً فوق جبين المتعب^(١) .

ويقول « فواز عيد » :

أضياء الفجر شرهه وفرّ قطع أحصنة

إلى الغابة

وأبد تدر الضوء النقي على التلال

لطيرى الدوري ينظر حبة حبة

أزحت بقية الليل المهمل كالمراس

فوق أعمدة الجسور

أنتيك والفضي علفي

على هرات صيف ماجن أفراسه الشراء

لاهة من التعب^(٢) .

ويقول « أمل دنقل » :

هناك لحظتنا شروق

أرشف قهوق الصباحية من بينها المحروق

هناك يا حبيبي شجيرات يرفوق

تجلس في ظله الشمس ، وترلو فويها المفقوق^(٣) .

إن الصور التالية - عن الوطن الغائب - تتفرد بمللك التكثيف اللغوي الذي يتجسد في الألفاظ ذات معطى حيوي ، يجاوز السرد التفصيلي الكتيب عن التضيحية والقداء ، كما في الألفاظ المعروفة ، وتخفى منها الصفات للتراسمة ، والمصورق الجاهزة ، ويتميز - كذلك - بمللك الأداء اللغوي الذي لا يفقد نصاعته ، ولا تشعب نضارته .

يقول « محمود درويش » :

التعبيري المتوارث - كما هو معروف - بالتقل الحرق ، نسخا من الحركة أو السكون ، مع إلصاق شيات تزيينية تتوسل بألوان المشابة أو المقاربة أو المقارنة ، لإيقاظ الشعور بالجمال الصافي والكمال المتخف ، واختلاق خُفر يهدهد حواس المتلقي . ومن ثمة كان « الخارج » - وليس الداخل - مجال التعبير ومناط التفكير ، وكان - من ثم - ركيزة التصوير . وقد دفع ذلك - مع سواه - إلى اهتمام مهم بالصورة الشكلية ، واحتفال - غير كريم - بالتفنن الفكري ، لإلصاق أوصاف تلفيقية ، رغبة في تكامل زخرفي ، يظل - مع ذلك - خارج الكون الشعري . ومن هنا تحولت تلك الشكول للتعبيرية - بالتتابع والتداول - إلى صور باعثة مكررة ، ألتحت معلها ، ونشفت مأها .

وقد اهتم الشاعر الحديث - في مقابل ذلك - بما هو مستمد من حياته وتجربته الإنسانية ، فلم يمد يدهم بانتقاء صور جميلة منتقلة من المظاهر الجميلة ، بل صار يهتم بالبحث عن الصور الحية والمعمية ، التي ترتبط ارتباطاً عضوياً بحالته العقلية والمعرفية ، حل نحو ما نرى في النماذج التالية :

يقول « صلاح عبد الصبور » :

الأرض يضى طامث

ودماها محمد في فضليها السوداءوين

لن يظهرها حل أو ضل

من ضابجها ملمون^(٤) .

وفي الحالة الشعرية نفسها يقول « محمد إبراهيم أبو سنة » :

باردة ميتة كنت تنامين

وجهك يشحب

جسدك لا ينهى عنك

نظرة عينيك الغاليتين

لا تقدر أن تعطيني تفسيراً للطامون

كنت تنامين

تهمر دماء سوداء

تتجول فوق العشب السموم^(٥) .

ويقول « عبد الوهاب البياتي » :

أيها الأرض التي تعفت فيها لحوم الخيل والنساء

وجئت الأفكار

أيها السائل المجفاه

هذا أوان الموت والحصاد^(٦) .

وتحول الشكل اللغوي من كونه الوعاء الذي يضم الزخرف

سوف تكشف ملاحه عن طريق الانفعال ؛ ويقوم النشاط الفكرى بعملية تنظيم دائم لجزيئات الصور للتدفقة ، وتعمل - في اللحظة ذاتها - للمشاعر المثارة على طبع إلهامات الصور ، لتتجل المسارب الغائصة ، وتتكشف عاجة القصيدة شيئا فشيئا :

ضائق الأرض
أركض نحو البكاء فيهرب
أركض نحو بلادى
فتهرب منى سرايا
ضائق بى وطى
تحاصرنى قفعمات قواميسنا المبهرة
يقتل الغدر عظميا نيرا :
تدرج بالأغنيات العريقة
والأنباء
فى ظلام الخديعة عاتقى
مستبيحا دمي وبلادى
طلبت السكاكين تسلف كل المسام التى عرفته
وكل المسام التى لامتته
ولكنها بدأت من وبقى

ولم يبق سوى موقف الرضى والاستلاخ عن الجميع ، وعن طريق الأداء التصوري ، الذى يتضمن تلك الشلرات المصهورة فى بوتقة انفعال مستوفز ، تتنسى تلك الجزئيات ، وتتابع فى موجات يسلم سابقها إلى لاحقها :

باسم الضحايا
أنا أتنازل عن شجرات الموائل
عن كيرياه القبائل
إلى تبرأت من قطرات حليب الرضاعة
إلى تبرأت منى
أغيد حتى الملاحم والدم .

ولم يشبه ترسيخا لليأس من الحاضر تنبثق صورة بكائية مستوحاة من التراث الدينى ، وكأنها - كذلك - مزج لا شعورى يشى بتناسخ الماضى فى الحاضر :

أصبحت بترى الآن مقفرة
إن إخوة يوسف صاروا سماصرة
للموع أبهم
وصاروا أباطرة
بقميص أبهم
وإن المزيغ يقايض بالشهداء
ويظلب فى الحلم سبعا معجالا

الريح وافقة على خنجر
ودماؤنا شفق
لا تخرقى منديلك الأخضر
الليل يحترق
طوى لمن نامت على خشبة
ملء الرضى حية
...

من يشتري للموت تذكرة سوانا اليوم من ؟
نحن اعتصرنا كل غيم غرافط الدنيا وأشعار الحنين
إلى الوطن
لا ماؤها يروى ولا أشواقها تكوى
...

يا قبله نامت على سكين ،
تفاحة القلب (٨) .

وقد تتركب الصورة من فلفلات تصويرية موسومة بالمشاعر القاترة ، وهى تكتسب تصميمها الفنى من ذلك التواشج العميق بين المبنى والمعنى ، ومن ذلك الانتماج العضوى الذى يتجسد فى تشابك الكل والجزئى ويضم أبعدا شعورية ولا شعورية تتناسى فى دائرة الكون الشعرى جميعه .

إن الصورة الممتلئة علامة بارزة فى مسار القصيدة الجديدة ، التى تمثل - فى الوقت ذاته - كيانا مسكونا بالحركة والفعل والتوفز ، وفيه تتصاعد الضرورية الفنية فى مساق الأداء كيا فى الصور التالية من قصيدة « أستميجك ذاكرى » للمشاعر « مدوح عدوان » ؛ فحيث ذلك البناء الهندسى - والعضوى - للصور الممتلئة فى الكون الشعرى للقصيدة جميعها ، حيث لا تترك للمعطيات الدلالية للأداء الفنى إلا من خلال التجول فى أمعائه الممتلئة والمثبته فى التشكيل الفنى للقصيدة كلها .

فى المفتح نتجونا تلك الصور الشديدة القنامة والشديدة الأسى ، فيها يشبه تمررة داخلية مستطيلة للذات ، وتجسيدا مروعا لحالة نفسية استلبها اليأس والإحباط :

تضيمت نحن دمي
كنت أهل بين الشرايين مستقما
فى الضلوع الطعالب تنمو
الصفادح كلفت تفرد
ونفتت عن كسرة المجد
لم ألقى بين الطلول سوى خيمة
وجرلتم قتل مطرزة
وحياة .

إن هناك تبادلا عصبيا - سوف بين - بين الصور والمضمون الذى

إن الصور السابقة تكشف مرعب حالات راعية ، ولواقع شديد
القتامة شديد التهور ، وهذه الصور في قسمها الجارحة تنفرس خناجر
في خيلة الخلق ووجداته . وهي في ذلك الصوغ اللغوي المتفرد
لا يصلح أي بديل لفظي ، أو معادل لغوي ؛ ليؤدي ما أدته من إيانة
عن الهول الممتد ، والكابوس الجاثم فوق الجميع . وهي إساءة
مضمرة - في الوقت نفسه - إلى الافتاتك والزيف والباطل ، وققدان
كل شيء لأي شيء .
وثاني - الآن - الصورة الأخيرة :

سقطت بيتنا كالتيازك صورة حلم
مكبلة بالكلام البليغ
بدأنا نفك الحروف العريقة
فانكشفت جثة الوطن الدمع
عرفناه حين رأينا ملامه
وتذكر كل منا تصاممه
حين أسمعتنا في الظلام استغاثته وتذامه
فوجدنا نتمتع لثامته المبرامة
شدنا صوت نخاسنا
وتلا بالتياباة عنا
برامتنا^(٩) .

إن هذه الصورة الأخيرة في تراكيبها الأدائية ، وفي تشكيلها اللغوي
المتفرد ، تلتقط - في رملية حادة ونعومة قاسية - لحظات الكشف
القاصح عن الوطن القليل وقائليه ، كما أنها تستج في كينونتها البنائية
غيوط الإذانة للجميع ، وجميع ذلك يبتلي في ثقلات غاططة هي أشبه
شيء بموضيت لاعة ، أو شلوات قصصية تتدمج في المصطى
اللغوي . ويكون « القمل » المتكرر :

[سقطت - بدأنا - فانكشفت - عرفناه .. فوجدنا .. إلخ .]
- يكون إضاعات حركية أقرب إلى ملاسة الشكل المسرحي
والتنزع الدرامي ، ثم ينسلخ الستار على لحظة فاجعة تنفرس أي أمل
قادم :

شدنا صوت نخاسنا
وتلا بالتياباة عنا
برامتنا .

إن السمة الغالبة في القصيدة الجديدة - كما هي في النماذج
السابقة - تتمثل في ذلك الشعور الجيبي ، فالقصود السيناعية ،
والقضايا الاجتماعية ، أصبحت هوميا وقضايا مشتركة ومطلوبة بواعية
الشاعر وفكرته ، وجميعها ينفرس في وجدانه ، وقد تحل - لذلك -
من فريته . وقد تخلص الشعر الحديث من الخنافية والذاتية ، ومع
ذلك فقد تبقت في بعض القصائد ملامح تشي برواسب رومانسية ،
ولكنها - مع ذلك - لها ملأ في جديد ، بتخليها الأسلوب اللغوي
الرومانسي ، وعبورتها المعجم المعروف للآداء الرومانسي ، كما في
قصيدة « تملأت ليلية » للشاعر « صلاح عبد الصبور » ، ومنها :

لنحنى أشعارنا

وكحلم مزيج تترامى صور لحالات مسكونة بالفرع والذلة ،
وتتابع مراثيات لا شعورية مجسدة لالتكسر النفسى والمزمنة الروحية :

تثبثت بالعمر

عائقت عمري الدليل^(١٠)

كما تثبثت كلب بجيفته

أراقب من كوة اليأس

فهذا يسلم أتيابه وغاليه

وبلايل كانت تغرد

عارضة حلم أتراعها للجميع

أرى جثتنا تتناطح

والموت يرقبها ضاحكا

ونكتظ كل المتابر بالبلغة

وكل المقابر بالحبراء .

وقامت مناقصة لتسامم ذاكرة الدم

جاء الطلاء لإخفاء حزن تيس

في أوجه الثاكلات

وجاءت أغانى الحماسة

تغنى لتكسر التيثامى

وثاني الصورة التالية وتنتهى - بعد أن امتزجت بها السخرية الأليمة
بالأم الساعتر - تنتهى وينتاجة ذاتية محملة بالشجن ، وشمرة بالأسى ،
وكانها المزمنة الممتدة وقد شملت كل شيء :

وتبهرونا في المواسم ومع الخطابة

قيل لنا : الشمس كانت تهادى العروبة

قيل : هي اجتهدت أن تسود أوجهننا

سوف ننسى ونألف هذا الظلام

فمن يتذكر إن كان في الوجه صبان

في شجر البرتقال الواقع

في الشهداء الكرامة .

وقد تابعت المراجات . وثاني الآن لموجة الأخيرة أشبه بعاصفة
تنتزع كل شيء ، وتكون - كما سيل - حاملة جليلة القصيدة في
صبرودتها النهائية :

سوف تأتى القيامة

هلى علاماتها :

- رجعت طفلة لا تتراف الدهارة منذ ولادتها
- جمع الحيف في سحر هذا الزمان حياضا
- وقد أصبح الذود مثل مزايعة

.. من منكم يقدر أن يفرض صرخة « محمود »
عن صلبة عشر رصاصات غاصت فيه

من العلوم إلى منتصف السرة
.. كنت أخلع جسمي وأسحب .. محمود
والنار تأكل دباقي
أتحيط مستوحدا بين موتيهما

لم يبق منه سوى دفتر
يتدافع أطفاله كل شهر بأبوابكم
بصموا فوقه عذ لرغفة الحيز
حتى ملاحهم وشمت بتواقيعكم^(١٦).

إن المعنى الفكري يظل في حالة صديقية تنسم بالحيدة والجسود ،
ومن ثم تلجأ الصورة الأدائية إلى ما يمكن أن يسمى بحركة التفاف
ثمحن للمعنى اللغوي في صلاته وبيوسه ، فتتصم الصلة الجامدة بين
الذلال والفكرة ، ليتج - من وراء ذلك - المعنى الإيحائي ، ويتضوأ
- في أثناء ذلك - المستوى الإيحائي المتسق مع السياق . ومن هنا
يستعص التحليل الاستعاري التقليدي على مثل تلك الصور ، كما في
قول « عبد العزيز الخالق » :

على ساحة العين والقلب عفورة أنت
نايبة في دم الروح
شمرة في نبض الجسد
أو قوله :

حيل قصائد واقفة بالباب
أسرجها للشمس
تسرجها أحزان رحاقي للموت
يا فرسا تركض بين الدمع والقبر .

أو قوله :

يا أوراق الريح
الأمطار احترقت
من يقرأن
يسمع صوت صهيل الجرح المصلوب
صوت الموت الباكي
صوت العاصفة المجهولة بالدم^(١٧).

وقد يتكهن الأداء الفني على إثارة مشاعر إيجابية ، متوسلة بإيحاءات
ذات وهج ، تظفر تنسم وتشعب ، مقيرة تذكارات عابقة بالشموع ،
لتنخلق - في أثناء الطريق - إيحاءات أخرى تمتد أبداها وتنتسح .
ومن هنا تصبح حركة الأداء مستبينة روح القصيدة في توتبيتها ، وفي
فاعليتها ، كما في قصيدة « خاتم مصر » لنزاز قباني ، المتكسرة -
كذلك - على التقلات الحافظة المنقطعة لجمل « الحالة الشعرية »

وكأن قطعة صخر
تهب بالأقدام :

رديفي في أكثاف الجبل الجرداء
أو في حضيض الأغوار المهجورة
ويخيلني من أروسة الطرقات
إو زرنانات السجن المشخخة
أو أعتاب الحمامات

وكأن كومة رمل
تهب بالأيدي :

فريخي فوق شطوط البحر
ألفيني جنب طيور الزبد البيضاء
صوليخي من آنية الزرع الشمسي
أو من طرق الأمراء
وكأن هبر

تهب بالجرى :
أرجعي للقمم البيضاء^(١٨).

إن حداثة الصورة المعاصرة تعتمد - كذلك - على التفاعلية
الشعرية التي تصطب بإفهام دراسي ، وقوة التبرز والغضب والحزن
والشجن . ومن هنا يتفوق استبصار الشاعر شمولية الوجود الإنساني ،
وينغمس في ديمومه ، ويتبع ذلك - بالهروسة - أن تفقد الصورة
مكونيتها القديمة ، وأصوبها البلاغة الخارجية . وربما نتج عن تماثل
تلك الشاعر ونيلها - كما أشرفنا - بذاكرة الشاعر المعاصر ووجدانه ،
أنه قد يتمائل للمنطق الفكري ، على نحو ما يبدؤ في الثلاثين التاليين من
قصيدتين مختلفتين .
يقول « أمل دنقل » :

... قد عرفنا كتابة أسمائنا بالمداد على كتب المدرس
ثم عرفنا كتابة أسمائنا
بالأظافر في حائط الجبس
أو بالدماء على جبهة الرمل والشمس
أو بالسواد على صفحات الجرائد قبل الأخيرة
أو بحداد الأراذل حين يوقن فوق كشوف « المعاشات »
أو بالرماد على الصور المنزلية للشهداء
.. من يجرؤ الآن أن يسرق العلم القرمزي
الذي قام فوق تلال الجماعم
أو يبيع رطيف التراب الذي صجته المماد
أو يد يدا للعظام التي تتناثر في الصحراء^(١٩).

ويقول « عبد الرزاق عبد الواحد » :

ومن شكول البنية الفنية الشديدة الحداثة ذلك الشكل الحوارى المتزج بالزعة القصصية والمسرحية ، حيث تتداخل الأصوات ، وتتأثر أصابع من الحوار ، وتتصم القصيدة بشخص نصيف زلحا للشكل الدرامى .

ومن الواضح - فى مسار الشعر الحديث - اقتراب القصيدة الحديثة من النزعة الدرامية التى أتاحت لها قدرة واضحة على الاستبطان النفسى والحوار الداخلى ، وهيات لها الخروج من جو الغنائية والحظائية إلى جو الحكاية للمسرحية ، واستخدام حيكات قصصية توظف بوصفها إطاراً للأفكار الشاعر وعواطفه ، ومن هنا كانت القصيدة الحوارية المتعمدة على « المونولوج » و « الديالوج » قادرة على إبراز تركيب المغزى من القصيدة .

ومن المعروف أن المعطى التراثى للأداء الحوارى يأخذ أنماطاً واحدة البعد ، تكرر أشكالها ، وتحدد صورها ، حيث يظل مكتفياً بقص خارجى يذكى « الموقف الحوارى أو التخييل ، والمتمثل فى « قالت وقلت » ، أو فى خاطبة رفيقن لا نصح لها وجوداً متميزاً ، وإنما يسيطر صوت الشاعر على نغمه ينفذ حواراً فعالية درامية ، وكل ذلك يحدث فى لحظة خاطفة لينطلق - مسرعاً - إلى فرضه الأساسى ، وكأنه يريد الخلاص ليهوئلى السنن و « الطريقة » . ومن ثم يكون الحوار - مع اصطناعه أساماً - وشياً إنسانياً يمثل تمهيداً خارجياً للموضوع الرئيسى ، ويظل دافراً فى حلوه لا يملأها ، ورسوم لا يتبناها .

ونتيجة لتحويلات خفية متعددة - أشرنا إليها - غيزت لغة الشعر بتلك الشكول الحوارية المتزجة بالزعة القصصية والمسرحية . ومن الاستخدامات المستعملة ذلك الحوار الداخلى ، حين يمارى الشاعر ذاته ساحة أن يحدث انشطار نفسى فى لحظات تأزمه أو شعوره بالاستلاب فيكتفى على شجته الداخلى .

ومن هنا تكون « اللبنة الذاتية » اللغة الممكنة حين تصل الأزمة إلى ذروتها . وواضح مدى الإفادة من تكتيكات الأداء المسرحى - كما هو معروف - حين يصبح البطل فى حالة سدىة فيما يقبه تقاطعا حاداً بين ذاته وفكرات الآخرين . ولما ينفذ التوصليل المغزوى نفسه المتألف ، لأن اللغة تنسج إلى الداخلى ، وتقرر أصولها فى الخارج أصداً هذه الحالة القوية والخاصة بصليها . وما أكثر نماذج ذلك للنسخ الأتالى فى القصائد الحديثة ، ونشير - على سبيل المثال - إلى قصائد « جنون بين الحق » و « الرأس والهر » ، و « أحلام حول الزمن المكسور » لأدونيس ، وقصيدة « الإبرة الأعداء » لمحمد إبراهيم أبو ستة .

وكما فى القصيدة التالية « عز الدين القسام » جزء من حديث ذات ليلة باردة « للشاعر محمد القيسى » التى تتعرض نصي قصصياً ، مكتفا على أصوات متحولة ، تتكشف - عن طريق الحوار - معالم القصيدة ، وتتضح صورة المأساة التى تنسج خلالها فى بنية القصيدة الدرامية : فهناك أصوات « أبو الحسن للدلاوى » و « عز الدين القسام » و « حدان الطاور » وصوت الشاعر الذى يكفى بالتعريف والتوضيح ، ولا يتدخل فى مجرى القصيدة التحاورى .

ويبدأ صوت « أبو الحسن للدلاوى » عهداً لبداية التحاور :

مجاورة سكنية الوصف ، ومتعدية رقابة السرد ، ولذا تجتشد بينها الأدائية بالحركة المصوغة فى الفعل الآن . وعلى الرغم من تابع هذا الفعل فإنه يظل فلذات تتوحد فى تتابعها بنية التعبير :

يقول « نزار قباني » فى قصيدته « خاتم مصر » :

تعرف مصر على وجهها فى مرايا سيناه
نقرأ اسمها فى كتاب الشهادة ومزامير العيور
نقرؤه فى فرح المغامرة ، وأبيدية الاقتحام
نقرؤه على معاطف الجنود المسافرين إلى الضفة الثانية
للكبرياء
نقرؤه فى جراحهم الثلاثة تحت الشمس كأحجار
الباقوت

وحقول شقائق النعمان .

وتكتشف مصر صوتها

فى رصاص مغاليتها لا فى حناجر مغنيها .

تضع مصر حاتمها الفاطمى فى أصبح يدها اليسرى
وتصبح مروماً

تتبرع أشجار القطن فى الدلتا بكل أزهارها البيضاء
لغزل طرحة العروس .

تركب مائذ الأزهر القطار السريع للتحج إلى الإسماعيلية
لتبرم عقد الزواج .

يخرج الفراعة رجلاً ونساء وأطفالاً من غرف نومهم
فى الأقصر وأسوان والكرنك وواى الملوك يروشون
مصر بماء الورد .

يبيع التلاميذ كتبهم الجامعية ويذهبون مهر العروس .

ينزل عمرو بن العاص عن حصاته

ويلف مصر بعبادته

ويذهبها سيفه

ويقراً لها ما سورة الفتح ^(١٤) .

ثمه مجاورة للصورة الجاهزة ، وثمة تمد للتراكيث الثانية فيما للفناه عن السيف (حده الحد) والسيف (فى متوهم جلاء الشك والرب) ، وثمة تخط للبطولة القوية - بما هى طقس مدحى - فيما الفناء من مثل (لقد تركت أمير المؤمنين بها) ، ومثل (تترجم فوق الأحيد) ، وثمة تحول واضح فى المعجم الشعرى ، فى جساوته اللغوية ، حيث يلامس السطح المباشر للاستعمال اليومى . ومع هذه الملامسة - أو المماثلة - فإن التوظيف الذى للغة يزيح - بجسارته - الفواصل بين المعجم الكلاسيكى فى تحفظاته الأدائية ، والمعجم النابض ببحرية وتدفق ، ليتبين نماذج رهيف بين الحظين ، حتى ليصبح من المحال تحلييد مناطق استوائية تصليز بخط وهمى أو حقيقى .

في العاشر من أيلول الماضي
أعولت الدنيا
وانشق جدار البيت
عن شيخ كان جريحاً
ووقور الحزن ، مهيب الصوت
بادرنى مثل النمشة قال :

ثم يأتى الصوت الثانى - والأساسى :

أنا عز الدين القسام

هل تأذن لى

أن أقضى الليلة لى بيتك

- عز الدين القسام ؟

لا أهرأ أحداً يجعل هذا الاسم

- رجل من أرض الشام

لا يملك عائلة

لا يملك بيتاً

يتجول فى أحياء الفقراء

ومع الإصابات التى تتقدم بها لغة الحوار بين الصوت الأول والصوت الثانى ، نذكر أن « عز الدين القسام » شهيد دافع عن وطنه حتى تفل ، وكما فى تعليق الشاعر الراوى للحوار :

(قال أبو الحسن اللداوى :

واسحرت كثيراً فى هيته المأساوية

فى بيع الدم المخبم على الكتفين)

قلت له : ما الأمر ؟

(أسمع بعض الوقت

وحدل فوق الرأس حملته البيضاء)

...

- أنت حزين يا شيخ . ما تعمل فى قلبك ؟

- أحمل تذكارات الأس

أحمل وطناً يتوجع

فأنا منذ تفلت

هاجرت إلى ملكة الأعشاب

سكنت قلوب الشجر وأوراق الزعر ، قلت :

يأتى من يكرس هذا القيد

يأتى من يشمل أعراس الأرض

لكن لم يأتوا حتى الآن

- يا شيخى الطيب

كيف تقول تفلت ، وما أنت أمامى !

- الموت رفيقى

فلذا يسمح لى أحيانا

أن أتمجول فى ملكتى

وأطوف على الأحياء

(أطفأت الواوور ، وأنا لم أفهم شيئاً ، وسكبت له

كباية شأى ساحن ، قلت : تفضل ..) .

وتستمر الأصوات ، ويتمد التحاور ، ويكتسب أطرافاً من درامية المسرح ، وحبكة الرواية ، فيتردد من الخارج صوت غناء حزين ، أو نواح يتغنى به الصوت الثالث « حمدان الناطور » ، الذى يقدمه

الصوت الأول مخاطباً « عز الدين القسام » الصوت الثانى :

- هذا حمدان الناطور ..

... حمدان جثا فوق الأرض وقبلها

رفض التمويض بكى

ويعلق الصوت الثانى :

- أهرأ حمدان الناطور ووقع الموال

فكثيراً ما صادفنى فى الليل ورافقى فى التجمول

أهرأ هذا الزمن الحوان

والمدن الطالعة من الصحراء بأزياء عصرية

والبلد وحراس القصر^(١٤) .

إن الأصوات تتداخل وتتلاحم وتشابك فى تيار القصيدة ، وفى بنيتها الأدائية . وهذه الأصوات تركّز على النزعة الدرامية التى تجسد المشاهد والحالات ، وتضئ الأفكار . وهى تتوسل - كذلك - بمعطيات القص والمسرحة فى الإنارة والشرح والتضهير ، وتجسيد الوثائق بين الأصوات المتحدرة .

وتتعدد صور تلك المناجاة الذاتية متخلّة صوراً متعددة تتفق والمنطق الفكرى المستبطن للإحساس الشعري . ولعلنا نذكر قصيدة « السياب » المشهورة « غابة » ، التى تتلوى بكلمات المحبوبة قبل هجرانها :

سأهواك حتى تجف الدموع بعينى .

وكما فى قصيدة « من مذكرات الملك عجيب بن الخصيب » لصالح عبد الصبور . وبالمثل نجد قصيدة « سيرة ذاتية لروان بن حمد » بعد معركة « الزاب » ، التى تجسد فى أدائها شلوات من الاستبطان الذاتى ، وتتكىء على القص والأصوات الحوارية المتداخلة . يقول صاحبها الشاعر « خالد البرادعى » فيها :

- كنت أرد الروم عن القطن

فما كانت تبصر عيني فى المرأة

صوى الروم هنا والفرس هناك

- أخطأ مروان إذن

طفل يبيع الفل بين المرباط
مفتولة تنتظر السيارة البيضاء
كلب يحك أنفه على عمود النور
مقهى ، وملباج ، وترد صاحب ، وطاولات
ألوية ملوية الأبناق فوق الساريات
أنثوية ليلية
كتابة ضوئية
الصمغ الدامية العنوان يغري الصمغيات
حوالط وملصقات^(١٧) .

وكما في قصيدته « أشباه تحدث في الليل » حيث يمتد — أيضا —
على الصور المرئية والسمعية ، والفلات الحركية التي تشكل في تفرقتها
توحدا بين المتباديات ، ولما جاز بين السكون والحركة ؛ بين صوت
رصاصه خشن ، وصوت أغنية طروب ، بين اختصام تافه بين
صاحبين حول قطعة أيضا ، وسباب مترولين في سيارتين ، كضاهة
الصاحبين المختصمين في « الترام » :

رخاوة التماس تفرم المسافرين في قطار الليل
وفي حقول قرية بعيدة
شق السكون — فجأة — هواء فلب
وانمقد الحلب في الفروع
وانطلقت رصاصة
فكفت الأشياء بعضها عن الوجب
فنهضة ثم استعادت فيها الرتيب
وكانت الليلة لا تزال مقمرة
والطرافات تلبس الجوارب السوداء
وتغمر روح القاهرة
كان النشيد الوطني يملأ المذباح منيا برامج المساء
وكانت الأصوات تغطي
والدم كان ساعدا بلوث القضيان
تسرى إليه من حير « هيتون »
الغريب . .
أغنية طروب . . .

وصاحبان في تروم **صوت الكسوف**
يخصمان في نتائج **الكرة**
وفي طريق أحرم الطويل
تبادلت سيارتان — كدائقي الليل أن يصطدنا — السباب^(١٨)

وكما في قصيدة « ملحية القلعة » للشاعر أحمد عبد المعطي

— ما كان لمرأى أن يصلح ما أفلسه العصر
— ماذا أسمع ؟
— تميت بالسيف وتسى شعرة جلدك
— ماذا أبصر ؟
— تسى أن المائر تزداد عليه العثرات
ومن زلت قدماء تخلت عنه الناس
— مسكون يأمروا
— صوت حلو يشمت
أم صوت صديق يفرح ؟^(١٩) .

وقد يعتمد الأداء الفني على تشكيلات فنية مستمدة من الفن
السينمائي فيما يعرف بالمنتاج ، حيث تتوالى صور متعددة يعقها صور
أخرى يجمع بينها جميعا — في الصورة الكلية — توحدا وتناسق ، يصنعه
الضمان الظاهري الذي يستطيع في تواليه وفي أنساقه المرئية
والسمعية — يستطيع إثارة توجه نفس للخيال الدائل الذي يجمع
وحداته الجديدة ، عند النظرة الأولى ، وليفصح للجلال لرسم صورة
شاملة متقسمة ، وذلك بتضام تلك الصور السريعة في داخل اللوحة
الكاملة .

وقد تمكنت فصائد كثيرة من استخدام صور تميرية مضاجعة ،
تعتمد على التداخيل النفسية ، عن طريق الصور المتعاقبة ، مستهدفة
بذلك صدم الوعي ، وخلخلة الارتكاز للمنطقية المألوفة للأداء ،
ومجاوزة الاستمالة الجبرية في الشكول التقليدية للتأثرة .

نجد نماذج جيدة ومتعددة للجمع بين الصور المرئية والصور
السمعية قريبة من تلك التي يستخرجها المخرج السينمائي الذي يصور
أجزاء متفرقة من حوادث ، ثم يسجل الأصوات ، ثم يربطها بطريقة
متشابهة . وقد تبدوا — للوهلة الأولى — أنها بنفسها تتناسق ، وأنها
تتفق الترابط ، ولكننا إذا أخذناها في كليتها للترابط ، فإنها تعنى
في مجموعها — وحدة عضوية تعبر بعمق عن التجربة الشعرية
الكلية . وقد تكون تلك الصور في مظهرها السطحي مفككة
أو متضاربة أو متنافرة ، ولكن ذلك ليس الصورة الحقيقية للقصيدة ،
بل إن هذا التشكك يولد ويستخرج من عقله طاقات متجمعة
تشكل — فيها — من خلال البناء الكل للقصيدة .

وإن تلاحق الصور في حركتها السريعة يعتمد — في الوقت نفسه —
على انتقاء وانتخاب معين ، لاندلاق تلك الصور ، لتصب في تيار
يزخر بمواطف ومشاعر غيرة ، متيجا تجسيد للغزى الفكرى المحضن
لانتقال نفس خاص .

وتتضح تلك الصور المتعاقبة ، التي تبدو — ظاهريا — مفككة
ولكنها في مجموعها صور عملة بدالات شق — تتضح — على سبيل
الثال — في قصيدة « الموت في الفراش » ، لأماء ، فنل ، فهي تشي — كما
سبل — بالدائرة المجهمة التي تتحرك فيها الأشياء ، وتوهم — إلى عبية
يتسارى في كونها الشيء وضده ، ويتوازي الفرح والحزن ، والموت
والحياة ومنها :

نافورة حراء

حجازي ، التي تمثل - كذلك - صورة متكاملة لاستخدام « التكنيك السينمائي » في الجمع بين الصور المرئية والسمعية ، وفي توظيف القص ، وفي تجميع التشابكات الصوتية والمناطق الحوارية . ونكتفي منها بالصورة الأخيرة للمذبحة ؛ وهي تحتشد بصور سمعية منتزجة بصور مرئية ، مع مقاطع حوارية مبنوية ، بفعل القتل أو الألم :

فالتار تهوى كالخيوط
كالطر

« آه ياتذل لقد خشت ... » ويهوى كالخجير
ورصاص كالطر
وجنود الأرتاؤوط

من قريب وبعيد
من حل ، من تحت ، أيدي أعطبوط

« آه ياتذل » ويهوى كالخجير
والخيول

محرمات وصهيل
ترفس الصخر فينطق الشرر
والصنهب

« أنت مصور فعلها »
« لا تفكر في الحرب »
« أنت ودعت الحياة »

ثم يهوى كسنبل
تحت منجل

« آه يا ما أصعب الليعة من كف الجبان^(١٩) ! »

وتجمل قصيدة « سفر الخروج : أغنية الكهنة الحجرية » للشاعر « أمل دنقل » نموذجاً ذا جلاء وبسوق ، وهي تتحرق حدائث أداثها متحى له خصيصاً التفرد الفني في استخدمات « الإنتاج » ؛ حيث تحتشد حل ساحاتها مشاهد تختلف ألوانها ، متعدد عطرها ، وفي نقلها المفاجئة تتأكد في الوقت نفسه - فمن طريق المقارنات - توحد صورها وتزجج دلالاتها ، ومن جميع المطلبات الأتانية تظهم ما تتوسل به القصيدة من إلقاء وإلحاح وإجلاء لإبانتها عن مغزاها الداخل :

تكون القصيدة من « الإصحاح الأول » حتى تنتهي « بالإصحاح السادس » ؛ ونكتفي منها - لعلها - بما يشير إلى تلك التقلبات ، فالإصحاح الأول يستحوذ عليه صوت متحفز يصرخ عر ضاً :

أيها الواقفون على حالة المذبحة
أشبهوا الأسلحة

فكل مكان قبر ، وكل ساحة ضريح ، وتساوى الأموات
والأحياء :

المازل أضرحه
والزنازن أضرحه
والمدى أضرحه

وتنتقل « الكاميرا » في الإصحاح الثاني متحركة بين صورتين أو مشهدين :

صورة أم وقد ذهب الجلد بولدها ، وصورته أمام المحقق :

دقت الساعة المتعبة
رفعت أمه الطيبة

عينها
دفعت كعوب البنادق في المركبة

دقت الساعة المتعبة
مهضت . نسقت مكبته
(صفعته يد

أدخلته يد الله في التجربة)

دقت الساعة المتعبة

جلست أمه رقت جوربه

وخزته حيون المحقق

حتى تفجر من جلده الدم والأجوبة

وتعود « الكاميرا » في « الإصحاح الرابع » تحتشد صورة راعفة رسمتها دماء المظاهرين :

دقت الساعة القاسية

وقفوا في ميادينها الجهممة الخاوية

واستداروا على درجات النصب

شجراً من شب

تصفف الريح بين وريقاته القضية الدائنية

فيش : « بلادى .. بلادى »

« بلادى الجعيدة ... »

ثم .. تتوقف « الكاميرا » عن متابعة المظاهرين ، وتنتقل إلى مشهد جاثي ، فتلتقط صورة « غانية » في سيارة فارغة لم تزل برقمها الجمرى ، وكان الصورة - في تلك النقطة - تعتمد إلى إثارة مقارنة سريعة بين مختلف أجزاء الصورة المتفرقة - ظاهراً - والمتحدة - باطناً - والمحوطة إلى مغارق جارية بين الجاثمين والمتخمين :

دقت الساعة القاسية

« انظروا » هتفت غائبة

تتمطى بسيارة الرقم الجمرى

وتتمتد الثانية :

سوف يتصرفون إذا البرد حل وراى التعب

أو مفارقات بحتية اختلاف الطرف التاريخي ، فتضاف إلى المعطى المضمن - نتيجة لذلك - شارات تجريبية تتسق مع الحالة المفارقة فيها يشبه تنويعات على الفكرة الأولى . ومن ثم فقد يضمن الشاعر المعاصر أبيتاً أو بيتاً أو جزءاً منه ، وقد يعتمد إلى تجويز البيت أو الأبيات المضمنة كيما يوظف هذا التجويز للإبانة عن روح المفارقة الأليمة ، على نحو أشبه بإلهام مختصر وحاد إلى أزمنة المعاصرة .

من النماذج الوضعية لتوظيف « التضمين » قصيدة « من تحولات شاعر مكي » لعبد العزيز الفالح ، ففيها يتسق كل تضمين مع حالة التحول التي تتناسخ في القصيدة ، ويحول الشاعر فيها متلبساً حالات متعاقبة ، موطفاً - في الوقت نفسه - متزى الموقف القديم فيها يشبه إذابة لواقف معاصرة ، ومنها :

وكنت امرأ القيس - أفكر - لكنني مذ فجعت بموت أبي
واستمتعت على وطني بالدخيل ، تفرح وجه القصيد

فقلت ملامح وجهي
وصار الطريق إلى « مأرب » كالطريق إلى القدس
ليل و « دمون » لا يتحلى للشجج الذي يتعالي
« تناول الليل علينا دمون »

« دمون إنا معشر يمانون »
« وإنا لأهنا عبون » .

ومن تحولاته التالية نكتفى - هنا - بصورة تلبسه شخصية المتنبي في داخل تضميناته ، حيث يقول :

وصحبا أيقظته حيول الإخارة
والروم يجتاح أسياهم مدخل المنزل العربي
وكان الرجال يتأذون في المتنبي »

هذا هو اسمي الجديد
وفاتني هي « غولة » أخت السيوف
رأيت القصاد طالعة من دمي كالسنايل في غابة الشمس :
فلينك من دمع وإن زدتنا كربا
فلنك كنت الشرق - للشمس - والغربا
وكيف عرفنا رسم من لم يدع لنا
فؤادا لمرقلا الجمال ولا لبا^(٢١) .

ويضمن « جند الوجد البياض » في قصيدته « الموت والقتيل »
بيت « المتنبي » المشهور في خطابه « سيف الدولة » .

وسوى الروم غلغف ظهره
فعل أي جاسنيك تميل

وهو في تضمينه يحور الموقف القديم ، متلبساً - كذلك - شخصية « سيف الدولة » في موقف معاصر ، فيها يشبه - أيضا - قناعا فنيا . ولكن « سيف الدولة » هنا - أو الشاعر - يبدل موقف متغير بصورة النص القديم .

وتنتقل « الكاميرا » إلى لقطة جانبية أخرى ، فصرح على « مقهى » ، وتسجل الصوت المشرح :

دقت الساعة القاصية
كان مليح مقهى يذيع أحاديثه البالية
من دهاة الشغب .

وفي الإصحاح السادس تنتقل الصور في لقطات متفرقة ، حيث يتشابه الجند والمتظاهرون . يتطلق الرصاص ، وتختلط الأصوات ، وتنتفع الكلمات ، وتنبث الأصوات :

دقت الساعة الحامسة

ظهر الجند دائرة من دورع وخوذات حرب

يحيون من كل صوب
والمنفون في الكمكة الحجرية - يتقبضون
وينفرون
كنبهة قلب

يشعلون الحناجر
يستدفئون من البرد والظلمة القارسة
يرفون الأتاشيد في أوجه الحرس المنقرب
يشبهون أياديهم الغضة الباقية
لتصير سباحا يهد الرصاص !

الرصاص

الرصاص

وآه ..

يشنون « نحن قداؤك يامصر
« نحن قداؤك »

وتسقط حجرة حرس
معها يسقط اسمك - يا مصر - في الأرض
ولا يبقى سوى الجسد المتشتم والصرخات
على الساحة الدامسة^(٢٢) .

ومن السمات الملحوظة في الأداء الفني - كذلك - ظاهرة « التضمين » من اللطيفات التراثية أو سولها ، فيها يتلاقح منها مع المغزى الدلالي للقصيدة . وفي جميع ذلك يعمد الشاعر إلى الانضاف حول الدلالة الأولى ، ليحملها دلالات معاصرة تتيح لها مجاوزة زمنيته ، وإقامة تواصل نفس بين حالي : الحضور والغياب . ويؤدى ذلك - بالضرورة - إلى تكثيف المعطى الفني ، والتعبير بدقة لغوية مركزة عما كان الشاعر مضطرا إلى شرحه أو الإسهاب فيه .

وهذا المزج بين الأديمين تشكل زمنية آتية ، تختصر المسافة بين الصويين ، ليتلبس كل منها صاحبه ، فكلهما رهين موقف متأزم أشبهت لينته بارجته ، ومع المشابهة في الموقف قد تبتقى مفارقة

« لاحظ - مرة أخرى - مغزى البترو دلالته الموجهة إلى فقدان الأمل ،
فبقية الجملة الشرطية معلومة ، وهي في البيت - كما هو معروف :

إذا رزق السلامة والإيابة

وقد يكون « التضمين » وسيلة فنية تقوم على تحوير البيت
المضمّن ، أو الأبيات المضمّنة ؛ وذلك لتوطيد الدلالة التضمينية
للإيابة إلى حالة المفارقة ، أو لتأكيد جانب خاص من جوانب مطابقة
نفسية معينة ، كقول « البيات » مضمنا البيت المشهور :

تجتمع من شمس حرار نجد
فيا بعد العشيّة من حرار

يقول « البيات »

قالوا : تجمّع من شميم

حرار نجد يا رفيق

فبكيت من عارى

فيا بعد العشيّة من حرار .

وكما يحور « السياب » البيت المعروف لعل بن الجهم :

حيون المها بين الرصافة والجسر
جلّسبن الهوى من حيث أدري ولا أدري

وذلك ليبيان المفارقة بين حال مائدة لاهية - كما في بيت علي بن
الجهم - وحال مقهورة دامية حيث يساقط القتل ، وتسيل دماء
المتظاهرين ؛ وذلك في قوله :

حيون المها بين الرصافة والجسر .
نقسوب رصاصاً رُشّست صفحة البدر

وربما يشمل التحوير عددا من الأبيات ، لتوظيفها في تشكيلها
التحويري للإبانة عما يتشابه في حركة النفس ، وعما يحور في فورها بما
تثيره المفارقة بين المعطى الأدائي - في تركيبه القديم المشهور -
وما يحمله من دلالات ، والمعطى الأدائي - في تحويره الجديد -
وما يوصي - إليه من دلالات مستحقة . ويمكن القصيدة - حيثل - أن
تستمر في نسج خيوطها ، وهي مطرزة بفلالات تشكيلية من المعطيين .
ويلتصق الشبه بالاشبه بجامع المفارقة في كل ، التي تتضمن في مختزنات
النفس ، حيث يستقر قاعها ما تصالح أو ما تخاصم ، وما تفرق أو
توحد . ومن طريق التذاهي تعود القصيدة - في المختتم - لثوبى إلى
المعطى الأول ، من خلال تحوير ينضاف إلى البيت المختتم ، وكأنه
اللفظة الأخيرة للحظة الإمساك بلمعان نفسى خاطف .

يقول الشاعر « مهدي بن بق » من قصيدته « عمرو بن كلثوم يزود
لبنان » :

ألا هي بصحتك فاصبحينا

ولا تبقي بئنا أو بئنا

أسنا التاركين لما طلبنا

يقول في القطع الخامس من قصيدته :

كان الروم أمامي ، وسوى الروم ورائي ، وأنا كنت أميل
على سيفي متصحرا تحت التلج وقيل أفول النجم القطبي وراء
الأبراج ؛ فلماذا سيف الدولة ولي الأديار ؟

ويقول في القطع الحادي عشر :

.. لماذا ترك الشعراء مخدعهم ؟ ولماذا سيف الدولة ولي
الأديار ؟ الروم أمامي كانوا ، وسوى الروم ورائي^(١٧) .

وقد يتخذ « التضمين » شكل صوت تحويري ، ينضاف إلى
شخص القصيدة المفيدة من شكل الأداء المسرحي ، حين يتنازع
حوار « الخيال » و « الكورس » ، ثم الصوت المضمّن ، وكأنه
أحد شخص المسرح الشعري ، أو القصيدة المسرحية ، كما في
قصيدة « الخيال والجراد المحتضر » للشاعر « أحمد دحبور » :

« ... الكورس » :

توزعت هناك في الكثبان والجرار

لن تكمل السفر

لم يبق غير الشلل الخنين

وصهلة الجور

لن تكمل السفر

« شوقي » :

ويا وطني لفتيك بعد بأس كأي قد لقيت بك الشبايا

« الخيال » .

حلمت أن أبكي على بديك

كما الجواد لا تغب

بمدت آه

في دمي رسائل للشوق لا أذكرها

لولا الرقيب كنت آه .. لا تغب

لاحظ تضمين بيت العباس بن الأحنف المشهور :

عندى رسائل شوق لست أذكرها

لولا الرقيب لقد بلغتها فاك

« ولاحظ مغزى البترو التحوير »

« الكورس » :

جوانك المتيق لا مناص عتصر

ولن يريك نية الخلاص

فلتطلق الرصاص

« شوقي » :

وكل مسافر سيؤوب يوما إذا رزق السلام^(١٨)

الشخصية التراثية زمنيتها لتكتسب زمنية معاصرة ، تنكس عليها تجربة الشاعر في إسقاط فني ، يحسد رمزاً كلياً ، وهذا الرمز الكل يتندم في كينونته الذاتي في الموضوع ، والخاص في العام .

وهذا الاستخدام — كما أثبتنا — إذ يركز على ملمح بعينه من ملامح الشخصية المستندة أو الموقفة في العمل الفني ، فإنما يحسب للشاعر من خلال هذا الملمح التعبير عن موقفه في معادلة موضوعية بين الطرفين ؛ وقد يعمد — كذلك — إلى تحويل تجربة الصوت التراثي ليحمل — في هذا التحوير — مضاميناً معاصرة مكثفاً للمعنى الدلالي ؛ وذلك فيما يشبه إضماراً فنياً يتوحد اللحظة التاريخية بين الصوتين . وهنا تكمن البراعة في التقاط الموقف الخاص الذي تعرضت له الشخصية التراثية ، وفي إكسابه طابعاً درامياً معبراً عن موقف جديد .

وسنعرض الآن لنموذجين مختلفين لشاعرين معاصرين في وسيلة توظيف الشخصية ؛ ومع هذا الاختلاف يظل لكل تميزه وتفرده ، وله — في الوقت نفسه — إيماءة الخاص به داخل الدائرة الفنية التي

تتركز فيها بؤرة القصيدة ؛ فالأول يتلصق بالشخصية بما هي قناع فني ؛ وثانيها يوظفها بما هي دلالة رمزية ، معادلة لموقف معاصر ، وتكون شخصية « يوسف » — بمعطياتها الدلالية والتراثية — مستندة من كلا الشاعرين :

يقول « يوسف الخطيب » من قصيدة له طويلة :

.. لأنني ضوأي

قصصت رؤيائي على دجى يومهم

وآية النهار

فها أنا أصرخ من ضبابية الحب

مق يأسفح جملامد

تفاديك قوافل التجار

فلسن فقد امرأة العزيز أساملي

ولن تقطع النساء أيلدحين^(٢٤) .

ويشول « أمل دنقل » في قصيدته « سرحان لا يتسلم مفاتيح القلم » ، ويوضح تلك للملاحظة التي يسوقها الشاعر ، وما يوسم إليه :

عائلون

عائلون وأصغر إخوهم

« فو العيون الحزينة »

يتقلب في الجلب

أجل إخوهم لا يعود

وعجوز هي القنص

« يشتمل الرأس شيئا »

تشم القنص فتفيض أهدبا بالبكاء

ولا تجلج الثوب

حتى يحس لها ثباتاً عن فناء البعيد^(٢٥) .

وأنا الأخذون بما ابتلينا

ونحن الغائبون إذا أقمنا

ونحن التائهون إذا مشينا

غاية من حير

أقبلت نحنوا فاستبقنا إلى كل فرع شجلمنا

ثم طرسناه

في صدر عيوبنا المرمرى .

.. سجلوا في موسيهم أننا التياق الخلق

أننا نجعل المقت ما يبتنا غاية الاتفاق

أننا نعيش بين والأعين الدامعة

والواصل الذي تنفى به في القصائد

عطف الخلق

كل شمس نجىء من الغرب كافية

كل شمس نجىء من الشرق كافية

« تغلب » الآن غايبة

ما الذي سوف تشلنا عمرو بعد

ما الذي سوف تشلنا عمرو بعد

ونسقى الغير ماء الأهل صفوا

ونشرب أهلنا كدرا وطنيا^(٢٦) .

ولعل شهرة بيت معروفين كلهم :

ونشرب إن وردنا الماء صفوا
ونشرب غيرنا كدرا وطنيا

عل الرغم من حذنه وعنفه ودلالته عل الغلبة والتفوق والسيطرة ، قد هيا للتحوير في القصيدة السابقة قرارها النغمي والفكري ، حيث يوسم التحوير إلى المفارقة الساخرة والأليمة بين حال الأمل وحال اليوم .

وبعد للمفارقة الدابحة تصيب أكثر من مقتل ، ويلتقى عل ساحتها أكثر من ذبيح . ومثل هذا النص التضميني قصيدة « طائر الوحدات » لأحمد دحبور ، حين يحور البيت نفسه وفقا لمساق القصيدة في قوله :

نشوب إن وردنا الماء صفوا

ثم يشرب أهلنا كدرا ويتظنون

ومثله — كذلك — « أمل دنقل » في « مراىي اليمعة » حين يقول :

نستقي بعد خيل الأجانب من ماء أبائنا

صوف حملاتنا ليس يلتف إلا على مفزلة الجزية .

وإذا كان « التضمين » — فيما سبق — يقوم بعمله تضمين بيت أو تحويره ، فإن الأداء الفني في القصيدة الجديدة قد « يضمن » — هذه المرة — أو « يوظف » ملمحا خاصا من ملامح الشخصية التراثية ؛ ويكون هذا التضمين — أو التوظيف — بصورة أدائية تجاوز فيه:

ويوظف « أمل دنقل » معطيات الإشارات التاريخية في تكتيف فني مكتنز المعنى ، وثقوى اللغزى ، عن طريق استيعاب واسع ، فيه تترواح — في اللحظة ذاتها — أوجاع الماضي ومومج الحاضر ، فإذا هما وجهان لعملة واحدة . والشاعر ينسج خيوط هذا التراوح على مغزل زمنية تجاوز الحظ الفاصل بين ما كان وما هو كائن .

ثم نعرض — كذلك — لشاعرين آخرين قلما يتوظف الشخصية نفسها ، ولكل منهما — كما أشترنا من قبل — أدلوه الفنى المتميز ، والملمص بجسد بنيتة الأدائية الخاصة :

يقول « أمل دنقل » في قصيدته « الأرض والبحر السلى لا ينفص » ، وفيها تمود شخصية « الحجاج » بكل لحظتها التاريخية المروعة :

الأرض ملقاة على الصحراء طامئة
وتلقى الدلو مرات ومخرجه بلا ماء

من أنت يا حارس ؟

إلى الحجاج
عصبي بالناج
تشرى بها القاروس

هل لبت التفتى
قتاهه المهزوز
فلقد مضى تموز
بوجهه العربى

وتصبح شخصية « الحجاج » وما يرتبط بها عبر التاريخ من دلالات تصبح تأكيداً للرفض ، والدعوة لمقاومة ما يكتب على الذات ، فيقول « محمد أبو دومة » في قصيدته : « مشكلى يا خامس الخلفاء »

أنا ابن جلا ومرآى يحار الدم
وأعتابى جاجكم ، وتملى يطعن الكلمات فوق القم

أنا ابن جلا وقد وليت ما وليت
فالإذعان فالإذعان والإطراق فالإطراق

أنا ابن جلا أنا ابن جلا
إلى أن شاك متفخفا عمامته
وأينا تحتها أنك (٣٧) .

وفي قصيدة « مرآة الحجاج » لأدونيس ، نجد التشابه أو التماثل بينه وبين « أبو دومة » وإن كانت قصيدته تشير — إلى إذاعة عامة ، يقول فيها :

وصعد التبر في يديه

قوس وفوق وجهه لثام
وقال بالسهام والقناح لا بالصوت والكلام :

« أنا ابن جلا وطلاع النيا . . »

أنا هو السؤال والنيراس

أنا هو القراس

ولن لمن يكون من فرائسى

وزلزل المكان

وسقط الزمان (٣٨)

وتقدم قصيدة « مع ابن زيدون وليته الأولى في السجن » للشاعر « أحمد دحبور » استيعاباً تحويرياً لقصة « ابن زيدون » مع « ولادة » ، وتحول الوجه اللاهى للقصة المروعة — مع ظروفه المفاجئة المعروفة أيضاً — ليصبح ذلك كله صورة مقابلة أو وجهاً آخر لـ « ولادة » الوطن ، وابن زيدون البطل المتكسر ، والوطن ينتهيه الآخرون ، والبطل رمين بحبسه ، و « ابن جهور » في غفلته . ويتمكن القصيدة من طريق الإيماءات التضمينية — داخل المعطى التحويرى — تتمكن من خلق جلية فنية تشدنا إليها كلما ملنا نحو طرفى زمنية الماضى أو الحاضر ، لتجعلنا نزامن — في اللحظة ذاتها — زمنيتين ، ونخلق فى سياه كل منها بجناح .

ومن التحويرات التضمينية ذلك المتضح في قصيدة « ابن زيدون »

أضحى التناسلى بديلا من تدانينا
وناب عن طريب لساننا نجافينا

ويكون في قصيدة « دحبور » وفقا للمغزى المقصود في دلالة :

هكذا أضحى التناى من كدانينا بديلا
وتناوبنا شريداً وأسيرا وقتيلا

ويكون قول « ابن زيدون » في قصيدة أخرى موظفا كذلك ومضمنا بآداء تحويرى ، لاتصاله بالمغزى العام للقصيدة « فيث « ابن زيدون »

ما صلب ظننى بأسمى

يجرح الدهر ويساسو

يصبح عند « دحبور » :

ما على ظنى بأسمى
يجرح الدهر ويساسو الفقراء

ولعله يتضح — كذلك — أن قول « دحبور »

مكنت عشاقها من صحتها فاعتقلوا .

يذكر بقول « ولادة » — فيها يذكر الرواة — :

أمكن عاشقى من صحن خدى وأعطى قبانى من يشتهيها

تقول القصيدة :

وعلى مقربة من طمعة طائشة يعلو الغناء :
 يجرح الدهر ويأسو الفقراء
 كيف يأسو الفقراء
 ليس يجادل بكاء
 ليس يجادل بكاء « ابن جهور »
 إنني خلفته بين إمام « القوط » يسكر
 وترغبت على جرحي فلم يصغ ، وواتى الغناء :
 يجرح الدهر ويأسو الفقراء
 يجرح الدهر ويأسو^(٣٩) .

وبعد . فما زالت هناك جوانب متعددة لصور الأداء الفني في القصيدة الجديدة ، نشير - على عجل - إلى بعض إمكاناتها الأخرى . فمنها الاتكاء على الدلالات الأسطورية والتاريخية والتراثية فكأنها - بذلك - تخلق من وراء المنظور الأسطوري وسواه أبعادا أخرى ، تنصب لها أبنية أخرى غير منظورة ، يتأكد بها إمكانات خلق لغة فنية تتمسك باللغة نفسها ، فمن طريق استخدام الأسطورة تتكون إسقاطات القصيدة الرمزية ، وتتجنب بذلك آفة السرد أو سطحية التجريد المطلق ، كما يتيح للشاعر الربط المحمى بين الذات وهومها المعاصرة ، والدلالات النفسية المستتبة داخل البناء الأسطوري في نسج قصيدته ليقف من شبك « القص » وه الحكاية ، ويتمكن من إشباع مناهج قصيدته برموز فنية توحد بين الجزئي والكل ، ويتدمج في كينونتها الذاتي والوضوعي . وكذلك فإن تشكيل القصيدة الجديدة يعتمد على عناصر تصورية مركزة على توزيعات فنية يتنمى فيها التاريخ والرمز والأسطورة ، مع قدرة على استبطان التصايف الذاتية ، وخلق الصور المخصصة في أطر الإحساس بالاستلاب والاعتراق والإحالة الذاتية والجماعية ، حيث تتمكن القصيدة من تمثيل غنط الدلالات والإيماءات والإشارات ، ومصب ذلك كله داخل الحداثة المعاصرة ، عن طريق التشابك والتداخل الذى يخلقه التشكيل اللغوى والتركييب البنائى . وبهذا التشكيل يتخلق البناء العضوى للقصيدة الجديدة .

بدأت ليلتك الأولى مع الليل
 فهل أعددت أحلامك ؟
 هل عدت ألامك ؟
 وحده الآن ، فقل ما شئت ، واكتم ما تشاء
 لكن لا تبع قرطبة الثورة بالدمعة
 لك السجى
 وعصفور يغوض الأفق لا يتبعه الغاوون والواشون
 إن فوضته فاض الغناء :
 يجرح الدهر ويأسو الفقراء

- أيتها « ولادة » الشعر ؟

- هيا

- أيتها « ولادة » القلب إذن ؟

- فى شارع الليل الحزين

مكنت عشاقها من صحتها فاحتفلوا

لكن صحننا واحدا لم يكفهم فاحتفلوا

ثم أتوا من صحننا التالى عطاشا جالعين

هكذا أضحي التانى من تدايتنا بديلا

وتدأينا شريدا وأسيرا وقتلا

وفى المختتم تتكشف وظيفة الاستيحاء مجاورة الدلالة التاريخية للقصيدة القديمة عن « ابن عديس » وه ابن جهور « على نحو ما هو معروف ومشهور ومرتبطة بها فى الوقت نفسه . وكل ذلك يلوح داخل الشكل القديم للشخصيات - لتترسب فى الذاكرة - ليقوم - من خلفه - بناء تشكيل جديد ، يقابل الشكل التاريخى المعروف :

فلمن تشكو إذن ؟

قرطبة مهجورة

عشاق « ولادة » مسلوبون مطلوبون

الهوامش

- (١) أدونيس ، عوارض حول تجربتي الشعرية ، مجلة الآداب البيروتية ، ص ١٩٦ ، عدد ٣-٤ ، ١٩٦٦ - السنة ١٤ .
- (٢) صلاح عبد الصبور : رحلة فى الليل ، ص ٧٢ ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٠ .

- (٣) محمد إبراهيم ليوستة ، الأعمال الكاملة ، ص ١٤٠ ، مكتبة مدبولي ، ١٩٨٥ .
- (٤) عبد الوهاب اليان : الأمثال الكاملة ، دارالمعونة ، بيروت ، ١٩٧٧ .
- (٥) صلاح عبد الصبور : شجر الليل ، ص ١٧ ، دار الوطن العربى للطباعة

- والنشر ، بيروت ، ط ، ١٩٧٧
- (٦) فواز عبد : أحشاك الجبال الشاغرة ، ص ٣٩ ، دار الأدب ، بيروت ، ١٩٦٩ .
- (٧) أمل دنقل : البكتلة بين يدي زرقانة الجملة ، ص ١١٩ ، دار الأدب ، بيروت ، ١٩٦٩
- (٨) محمود درويش : أميك أميك ، دار الأدب ، بيروت ، ١٩٧٧ .
- (٩) محمود عفران ، مجلة المسوق الأدبي ، ص ٦٧ ، دمشق ، عدد ٧٦ ، أغسطس ١٩٧٧ .
- (١٠) صلاح عبد الصبور : فجر الليل ، ص ١٩ .
- (١١) أمل دنقل : الأعمال الكاملة ، ص ٤٣٧ ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، د . ت .
- (١٢) النص منقول من « دير الملاك » للدكتور حسن إليمش ، ص ٩١ .
- (١٣) رجاء عبد : لمة الشعر ، ص ٣٩٣ ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، ١٩٨٥ .
- (١٤) جريدة الأهرام ، ١٥ أكتوبر ١٩٧٣ .
- (١٥) محمد القيس : « ربح عز الدين القسام » ، ص ٦٣ ، منشورات وزارة الإعلام . الجمهورية العراقية ، ١٩٧٤ .
- (١٦) مجلة الموقف الأدبي ، ص ٦٧ ، عدد ٧٦ ، أغسطس ١٩٧٧ ، دمشق .
- (١٧) أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص ٢٠٨ .
- (١٨) نفسه ، ص ١٣١ .
- (١٩) أحمد عبد المطلب حجازي ، « ملية بلا قلب » ، ص ١٣١ ،
- (٢٠) أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص ٢٣٠ .
- (٢١) رجاء عبد : لغة الشعر ، ص ٣٩٧ - ٣٩٨ .
- (٢٢) عبد الوهاب اليافي : « قمر شيراز » ، ص ٥٠ ، منشورات وزارة الإعلام العراقية ، ١٩٧٥ .
- (٢٣) أحمد دحيور : « كتابية الولد الفلسطيني » ، ص ٥٣ ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٩ .
- (٢٤) مهدي بندق : عمرو بن كلثوم يزور لبنان « قصيدة نشرت في جريدة الأهرام ، عام ١٩٨٤ .
- (٢٥) الموقف الأدبي ، أغسطس ١٩٧٤ ، دمشق .
- (٢٦) أمل دنقل : الأعمال الكاملة ، ص ٢٣٧ .
- (٢٧) محمد أبو دوية : السفر في أنهار الظما ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٠ .
- (٢٨) أنونيس : الأعمال الكاملة ، ص ١١٢ ، دار العودة ، بيروت .
- (٢٩) أحمد دحيور : « بغير هذا جئت » ، ص ٨٥ ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٩ .

ظاهرة الغموض في الشعر الحر

خالد سليمان

مبهم : أي لا يعرف له وجه يؤق منه^(١) .

وَمَا يَتَصَل بِسَلَمِينَ الْمَصْلُوحِينَ أَلْفَاظُ أُخْرَى مِثْلُ « التَّعْقِيدِ »
و « المَاطَلَةِ » ؛ وَهِيَ أَيْضًا مَصْطَلَحَاتُ اسْتَعْمَلَهَا النُّقَادُ الْعَرَبُ ،
وَأَسْهَبُوا فِي الْحَدِيثِ عَنْهَا فِي مَوْاقِفِهِمْ ، كَمَا أَقْبَلُوا مِنْ وَجُودِهَا فِي
الشَّعْرِ مَوْقِفًا عَدَدًا . يَقُولُ عَبْدُ الْقَاهِرِ الْجُرْجَانِيُّ (ت : ٤٧١ هـ)
مُلَخِّصًا مَوْقِفَهُ مِنْ ظَاهِرَةِ التَّعْقِيدِ فِي الشَّعْرِ :

« وَأَمَّا التَّعْقِيدُ فَيَقْبَلُ كَأَنَّهُ مَلْعُومٌ لِأَجْلِ أَنَّ اللَّفْظَ لَمْ يَرْتَبِ التَّرْتِيبَ الَّذِي
يَحْتَلُّهُ حَصْلُ الدَّلَالَةِ عَلَى الْغُرُضِ ، حَتَّى احْتِاجَ السَّامِعُ أَنْ يَطْلُبَ الْمَعْنَى
بِالْحِيلَةِ ، وَيَسْمَى إِلَيْهِ مِنْ غَيْرِ الطَّرِيقِ ، كَقَوْلِهِ [الْمُتَنَبِّي] :

وَلَمَّا اسْمُ أَهْلِيَةِ الْعِيُونِ جُطُوبَهَا مِنْ أَمَّا عَمَلُ السُّيُوفِ حَوَائِلُ
وَلَمَّا دُمَّ هَذَا الْجِنْسُ لِأَنَّهُ أُسْرِجَ إِلَى فِكْرٍ زَائِدٍ عَلَى الْقَدَارِ الَّذِي
يَجِبُ فِي مِثْلِهِ ، وَكَذَلِكَ يَسُوهُ الدَّلَالَةُ ، وَأَوْدَعَ لِمَعْنَى لِكَ فِي قَالِبٍ غَيْرِ
مُسْتَوٍ وَلَا مَعْلَسٍ ، بَلْ خَشِنَ مُصَرَّسٌ ، حَتَّى إِذَا رَمَتْ إِخْرَاجَهُ مِنْهُ عَسَرُ
عَلَيْكَ ؛ وَإِذَا خَرَجَ خَرَجَ شُعْرُهُ الصُّورَةَ ، نَاقِصَ الْحُسْنِ » (٢) .

وَيَسْتَمِرُّ الْجُرْجَانِيُّ فِي شَرْحِ مَوْقِفِهِ مِنَ التَّعْقِيدِ ، مُوضِّحًا أَنَّ الْقَارِئَ
يَأْتِي وَيُضْرَحُ إِذَا اسْتِطَاعَ بَعْدَ جِهْدٍ أَنْ يَحْصِلَ عَلَى مَعْنَى يَسْتَحِقُّ هَذَا
الْجِهْدَ الَّذِي بَدَّلَهُ . أَمَّا إِذَا لَمْ يَحْصِلِ الْقَارِئُ عَلَى مَعْنَى يَسْتَحِقُّ مَا يَبْلُغُ
مِنْ جِهْدٍ ، فَهُوَ يَكُونُ « كَالْفَاتِكِ فِي الْبَحْرِ ، يَحْتَمِلُ الشَّقَّةَ الْعَظِيمَةَ ،
وَيَخَاطِرُ بِالرَّوْحِ ، ثُمَّ يَخْرُجُ بِالْفَرْجِ » (٣) .

وَشَبِيهَ مَا أَوْدَعَ الْجُرْجَانِيُّ مَا أَلْبَسَهُ أَبُو الْقَاسِمِ الْحَسَنُ بْنُ بَشَرَ الْأُمْدِيُّ
(ت : ٣٧٠ هـ) فِي « الْمَوَازِنَةِ » ؛ وَهُوَ يُلَخِّصُ مَوْقِفَهُ عَمَّا أَطْلَقُوا عَلَيْهِ
« المَاطَلَةَ » . وَالمَاطَلَةُ مَدَاخِلَةُ الْكَلَامِ بَعْضُهُ فِي بَعْضٍ ، وَرُكُوبُ
بَعْضُهُ لِبَعْضٍ ، كَقَوْلِكَ « تَحَاظَلُ الْجَرَادُ » وَ « تَحَاظَلَتِ الْكَلَابُ » ،
وَنَحْوَهُ ، عَمَّا يَتَعَلَّقُ بِبَعْضِهِ يَبْضَعُ عِنْدَ السُّفَادِ (٤) . يَقُولُ الْأُمْدِيُّ :

أولاً : ظاهرة الغموض والنقد

(أ) ظاهرة الغموض في الكتابات النقدية القديمة .

(ب) ظاهرة الغموض في الكتابات النقدية الحديثة .

(أ) ظاهرة الغموض في الكتابات النقدية القديمة

ليست ظاهرة الغموض شيئاً جديداً كل الجسنة في القصيدة
العربية ؛ ذَلِكَ بِأَنَّ كَثِيرًا مِنَ النُّقَادِ الْعَرَبِ الْقَدَمَاءِ كَانُوا قَدْ تَنَبَّهُوا إِلَى
الظَّاهِرَةِ ، وَلِئَلَّا مَا يُمْكِنُ أَنْ تَتْرَكَ فِي الْقَصِيدَةِ مِنْ أَثَرٍ .

وَالْغُمُوضُ فِي اللُّغَةِ مَصْدَرٌ مِنْ « غَمَضَ » (يَفْتَحُ الْيَمَّ وَضَمَّهَا) .
وَكُلٌّ مَا لَمْ يَنْجِبْ إِلَيْكَ مِنَ الْأُمُورِ فَعَدَّ غَمِضَ عَيْنِكَ . وَالْقَامِضُ مِنْ
الْكَلَامِ خِلَافَ الْوَاضِحِ . وَيُقَالُ لِلرَّجُلِ الْجَمِيدِ الرَّأْيِ : قَدْ أَغْمَضَ
النَّظَرَ . وَمَسْأَلَةٌ خَامِضَةٌ : مَسْأَلَةٌ فِيهَا نَظَرٌ وَدَقَّةٌ . وَمَعْنَى غَامِضٌ :
لَطِيفٌ (١) .

وَفِي الْإِنْجِلِيزِيَّةِ ، يَجْمَعُ الْمَصْطَلَحُ (Ambiguity) مَعْنَى اللُّغَةِ
الْمُجَازِيَّةِ (٢) (Figurative Language) . وَفِي اللُّغَةِ الْمُجَازِيَّةِ أَوْ
الرَّمْزِيَّةِ مِنَ الدَّلَالَاتِ الْإِنْجِلِيزِيَّةِ مَا لَا يَنْتَاجُ إِلَى تَأَكِيدٍ .

وَمَصْطَلَحُ الْغُمُوضِ كَثِيرٌ مَا كَانَ يَخْتَلِطُ بِمَصْطَلَحِ « الْإِيهَامِ » ، عَلَى
الرَّغْمِ مِنْ أَنَّ الدَّلَالَاتِ الَّتِي يَحْمِلُهَا الْمَصْطَلَحُ الثَّانِي (أَيْ الْإِيهَامُ)
دَلَالَاتٌ سَلْبِيَّةٌ ؛ فَتَحْنُ نَصْفَ الطَّرِيقِ مِثْلًا بِأَنَّهُ مَبْهَمٌ ، إِذَا كَانَ خَفِيًّا
لَا يَسْتَبِينُ لِلْسَّائِرِ . وَاسْتَبْهَمَ عَلَيْهِ الْأَمْرُ : أَيْ اسْتَفْهَمَ . وَكَلَامٌ

ولعل أبا الحسن حازم القرطاجي (٦٠٨ - ٦٨٤ هـ) ، الناقد الأندلسي الذي تجتمعت في آرائه الروافد العربية واليونانية جميعاً^(١١) ، أبرز من تعرض إلى ظاهرة الغموض في الشعر في تراثنا النقدي ، وذلك في كتابه القيم «مناهج البلغاء وسراج الأدباء» ، حيث عالجها بإسهاب وعمق كبيرين . وليس من باب المبالغة أو التهويل أن نذكر أنه كتب لنفسه حول هذا الموضوع نظرية تكاد تكون متكاملة . ولذا فإننا نحاول أن نحدد معالم هذه النظرية ، ونبرز أهم ما اشتملت عليه من نقاط .

يرى القرطاجي أننا قد نقصد «تأدية المعنى في عبارتين : إحداها واضحة الدلالة عليه ، والأخرى غير واضحة الدلالة ، لغروب من المقاصد»^(١٢) . ومن هذا المدخل ينتقل إلى بيان وجوه الإغماض ، فيرجعها إلى ثلاثة أوجه :

- ١ - منها ما يرجع إلى المعاني أنفسها .
 - ٢ - ومنها ما يرجع إلى الألفاظ والعبارات للدلول بها على المعنى .
 - ٣ - ومنها ما يرجع إلى المعاني والألفاظ معاً^(١٣) .
- ومن ثم يأخذ في تبيان الغموض الذي يرجع إلى المعاني ، فيرده إلى جملة من الأسباب هي :

- ١ - دقة المعنى للمعبر عنه ، كأن يكون المعنى «في نفسه دقيقاً ، ويكون الغور فيه بعيداً»^(١٤) . وهذا ما يجعل إدراك المعنى يحتاج إلى تأمل وفهم .
- ٢ - تشعب المعنى ؛ ويحصل هذا عندما يكون المعنى مَبْنِياً على مقالة في الكلام قد صرف الفهم عن التقالط بعد حيزاً من حيز ما بُني عليها^(١٥) . ويعود سبب ذلك إلى طول العبارة وتشعبها .
- ٣ - التضمين أو الإحالة ؛ وهو أن يكون الكلام قد ضُمِّن معنى علمياً أو شبراً تاريخياً . . . أو إشارة إلى مثل أو بيت أو كلام سالف بالجملة ، يجعل بعض ذلك المثل أو البيت جزءاً من أجزاء المعنى ، أو غير ذلك من أنواع التضمين^(١٦) .
- ٤ - اختلاف جزئيات الصورة فيه عما ألفته المدارك والأفهام ؛ أو أن يكون المعنى قد وضعت صور التركيب الذهني في أجزائه على غير ما يجب ، فتتكرر الألفاظ لذلك^(١٧) .
- ٥ - احتمالية المعنى ، كأن يكون «بعض ما يشتمل عليه المعنى مظنة لانصراف الخواطر في فهمه إلى أنحاء من الاحتمالات»^(١٨) .
- ٦ - تماثل حاصل في جزئيات الأشياء المخطفة ، كأن يكون المعنى تضمن أوصافاً قد تشترك فيها مع أشياء في هذه الأوصاف . وكلما كانت «الأوصاف في مثل هذا مؤلفة من أعراض الشيء البعيدة لم تنهك الأفكار إلى فهمه إلا بعد بطله»^(١٩) .

هذا عن الغموض الناتج عن المعاني . أما الغموض الناتج عن الألفاظ والعبارات ، فيرده القرطاجي إلى الأوجه التالية :

- ١ - أن يكون اللفظ حوشياً أو غريباً .
- ٢ - التقديم والتأخير في الجملة .
- ٣ - القلب ؛ وهو أن يتخالف وضع الإسناد في الجملة فيصير الكلام مغلوياً . ومثل هذا يمكن أن يحدث نتيجة لطول العبارة

«ومن الملاحظة تعليق الشاعر ألفاظ البيت بعضها ببعض ، وأن يدخل لفظة من أجل لفظة تشبهها أو تجهلها ، وأن أدخل بالمعنى بعض الإختلال . ذلك كقول أبي تمام :

حان الصلوة أُنحَ حان الزمانُ أحياناً
عنه ظلم يتخون جسمه الكثرة

فإننا إذا تأملت المعنى ، مع ما أفسده من اللفظ ، لم نجد له حلاوة ، ولا فيه كثير فائدة ؛ لأنه يردد : «حان الصلوة أُنحَ حان الزمانُ أحياناً من أجله ؛ إذ لم يتخون جسمه الكثرة»^(٢٠) .

إن ما اقتبسناه من كتابات الأملوي والبرجاني يوضح موقف النقاد القدماء من ظاهرة مختلفة عن ظاهرة الغموض ، سواء سُميت تعقيداً أو إيهاماً أو معاطلة . وهو موقف لا يتفق تماماً وموقفهم من ظاهرة الغموض . فابن الأثير (ت : ٦٧٧ هـ) يورد في «المثل السائر» رأياً لا يأسقن الصواب (ت : ٣٨٤ هـ) يفرق فيه بين النثر والشعر ، يحس فيه :

إن طريق الإحسان في منثور الكلام يختلف طريق الإحسان في منظومه ، لأن الترسل هو ما وضع منشاء ، وأعطاك سماعه في أول وهلة ما تضمنته ألفاظه ، وأدخلك الشعر ما غمض ، فلم يملك غرضه إلا بعد ملاحظة من^(٢١) .

وكذلك يفضل المرزوقى (ت : ٤٢١ هـ) في «شرح ديوان الحماسة» في معرض تفرقه بين الشعر والنثر ، فيقول عن الشعر :

فلما كان مداه لا يتعد باكثر من مروضه وضربه ، وكلامها قليل ، وكان الشاعر يجعل قصيدته بيتاً بيتاً ، وجب أن يكون الغرض في أكثر الأحوال في المعنى ، وأن يبلغ الشاعر في تلطيفه والأخذ من حواشيه ، حتى يتسع اللفظ له فيؤديه ، على غموضه وضغائه ، حدا يصير المذكر له ، والمشرف عليه ، كالفاتر بخيرة اغتمها^(٢٢) .

ويذكر الدكتور إحسان عباس في «تاريخ النقد الأدبي عند العرب» أن هناك نسخة مخطوطة في الإسكوريال ، بعنوان «شرح مشكلات ديوان شعر أبي الطيب» ، ربما على شرح أبي الفتح عثمان بن جني فيها أشد به المصنوع ، لابن فورجة عميد بن عبد البروجردى (توفي حوالي ٤٥٥ هـ) يوضح فيها ابن فورجة أن الشعر قد يصيغ الغموض من ثلاثة أوجه :

- ١ - فهناك الشعر الذي يصنك جهل غريبه عن تصور غرضه .
- ٢ - والشعر الذي يُعَمِّيه إغرابه ليجاز فيه ، وحلف في اللفظ ، أو تقديم وتأخير سَوَّغَه الإغراب .

أما السبب الثالث - كما يذكر إحسان عباس - فقد سقط لسقوط أوراق في المخطوطة^(٢٣) .

وتمشعها ، أو نتيجة للفصل بين بعض العبارة وما يرجع إليها بقافية أو سجع ، فتضيق عندئذ جهة التعليل بين الكلامين^(٢١) .
ويقتل القرطاجي بعد ذلك إلى بيان الوسائل — أو الحيل ، كما سماها — التي يمكن عن طريقها إزالة الغموض من الشعر . فإذا كان الغموض نالها من دقة المعنى فإنَّ على الشاعر أن يهبط نفسه في « تسهيل العبارة المؤدية من المعنى ويسطعها حتى يقابل غضاؤه بوضوحها ، وغموضه ببيانها ، حتى تبلغ الغلبة المستطاعة في ذلك »^(٢٢) .

أما إذا كان الغموض نالها من كون المعنى مرتباً على معنى آخر لا يمكن فهمه إلا به ، فيجب على الشاعر أن يحسن الدلالة على ذلك من العبارة ، وألا يحول بين المعنى وما بين عليه ، وأن يحسن مساق الكلام في ذلك ، حتى يعلم أن أحد المعنيين مترتب على الآخر^(٢٣) .
وأما إذا كان الغموض غموض ، قلب ، فإنَّ بعض الناس « يتأول ما ورد من ذلك تأويلاً فيه سلامة من القلب »^(٢٤) ، ويرى أنَّ ذلك التأويل ، وإن بحد ، « أولى من حل الكلام على القلب »^(٢٥) . وربما يكون من الضروري لتعريب رأى القرطاجي حول هذه النقطة ، أن نورد مثالا من الأمثلة التي ذكرها الناقد نفسه . يقول :

« وقد وقعت أبيات من الشعر حملها قوم على القلب ، وخرجها آخرون على وجوه يصح الكلام عليها لفظاً ومعنى . فقول الحليّة :

فلما خضعت الحزن والعمر تمسك على رغبه ما أسك الحبل حاله

لأن الحبل إذا أسك الحافر ، فلحافر أيضاً قد شغل الحبل وأمسكه عن أن يتخلل عنه وتبطلت . فحل هذا ليس بمقبول »^(٢٦) .

ويقف القرطاجي — حيال هذا النوع من الغموض — موقفاً متشدداً ، فيجيزه فيما سمع في أشعار السابقيين ، ويجذر الشعراء من القياس عليه . وهو يمثل موقفه هذا بقوله :

لأنه إذا كان الكلام مقولاً ، وكانت العبارة مقصوداً بها غير ما تدل عليه بوضوحها ، وسوغ هذا عند حامل الكلام على هذا للمذهب أن المقصود من الكلام واضح ، وإن كانت العبارة غير دالة عليه ، فقد ذهب بالكلام مذهب قاسد ... وفي مسمة الكلام مندوحة عن للمذهب القاسدة . وإن كان الكلام غير مقبول ، ولكنه قصد به معنى آخر غير المعنى الذي يريد به من يجعل الكلام مقولاً ، فذلك أيضاً قبيح ، لأنه وضع المعنى البعيد الذي لم يؤلف موضع المعنى القريب المألوف^(٢٧) .

ولذا فإنَّ القرطاجي يرى أن كل كلام يمكن حله على غير القلب بتأويل لا يبعد معناه ، فلا ينبغي حله على القلب .
وفيها يتعلق بكون اللفظ حوشياً أو غريباً — وهو ما يجعل فهم المعنى يتوقف على فهم اللفظ — فيرى القرطاجي أن الواجب يقتضي أن الشاعر أن يتجنب من الألفاظ ما توغل في الغرابة والحوشية ما استطاع . وفي اضطراب إلى استعمال لفظ على هذه الشاكلة ، عليه أن يقرن بها من

التي تم الإخبار عنها في الجملة بنية اللون ... وهكذا (٣٤).

وبشكل عام فإن إمبسون يناقش في هذا الفصل كثيراً من التعابير والكلمات التي ربما يظن القارئ أنها لا تتطوّر على شيء من الغموض. ومن ثم فهو يشكك القارئ في مثل هذا اليقين - وبين له أن هناك كثيراً من المائلات تتعلق بهذه الكلمات، أو أن هذه الكلمات تخضع لتفسيرات مختلفة، سواء عن طريق الاستقراء النفسي، أو غيره، للفترة التي وردت فيها الكلمة، أو للعمل الأدبي بشكل عام.

وفي الفصل الثاني يعرض لبعض الكلمات أو التعابير التي يمتزج فيها معنيان أو أكثر في شيء واحد. وقد استقى أكثر أمثله على هذا النوع من «مسونيتات» (٣٥) وليام شكسبير (William Shakespeare: 1564 - 1616) وأندرا تشوسر (G. Chaucer: 1400 - 1340) وحديثاً من تصانيف ت. س. إليوت (T. S. Eliot: 1888 - 1965).

وهناك ثلاث نغمات ربما ينتج عن معنيين يمكن أن يحمل كل منها مكان الآخر للكلمة الواحدة، دون أن يكون بين المعنيين ارتباط أو علاقة.

أما النمط الرابع فيمكن أن يتولد من توحيد عدة معانٍ بفرص توضيح حالة ذهنية خفية أو معقدة.

والنمط الخامس حالة ذهنية غير متكاملة في نفس المؤلف، أو بتعبير آخر، حين يأخذ المؤلف في اكتشاف فكرته، أو في تحريف أبعادها من خلال عمليته كتابة النص وليس قبلها، فيولد هنا كأنه غير مستريح لها تماماً.

والنمط السادس ينتج حين يبدو للقارئ تعارض بين بعض الألفاظ في النص، فيجد القارئ نفسه في هذه الحالة مضطرباً إلى إيجاد تفسيرات متعددة للكلام الذي يقرأه.

أما النمط السابع والأخير، فهو الذي يعكس انقساماً في ذهن مؤلفه، نظراً لاعتبارات متعددة، كالاختبارات النفسية والفرويدية، وغيرها.

في الشعر العربي الحر، أصبحت ظاهرة الغموض، كما ذكرنا، من أهم ما يصف به هذا النمط من الشعر. وقد أتى ذلك إلى خلق فجوة كبيرة بين الشاعر والقارئ، وإلى جدل مستمر بين الشعراء والقراء والناقد، حول لغة هذا الشعر، وحول ما إذا كان هذا الغموض متكلفاً أم عفويّاً.

وقد تحسّ أدونيس (١٩٣٠ -) هذه الفجوة بين الشاعر البديع والقارئ المتلقي في كتابه «زمن الشعر»، وأران هنا مضطرباً إلى اقتباس مطول لما أورده من حوار متخيّل بينه بوصفه شاعراً يمثل في شعره غموض كثيف، وقاريّه لم يalf بعد هذا النمط من الشعر، وما يكتفونه من غموض:

هو (الثاني): فهل الغموض في شعركم طبيعي، أم أنكم تتعمدونه؟

أنا (أدونيس): إن تعمّد الغموض متلفظ للخلق الشرعي. هو: اعتقد أنكم تتعمدونه.

أرسم فيها من صفة القصة الأولى إلى اعتقاد القصة الأخرى على مثل تلك الصفة (٣٦).

ما سبق يبين لنا تكون نظرية شبه متكاملة عند هذا الناقد القذ، فيما يتعلق بظاهرة الغموض في الشعر. وإذا كان القارئ قد انحاز في نظره العامة إلى جانب الوضوح في اللسان، ناظرًا إلى أن كثيراً من الأوجه التي يتولد عنها الغموض صفات سلبية أو القصيدة أو البيت التي تضمنتها، فإن بحثه الظاهرة، على هذا الشكل الذي رأيته، يبقى علامة بارزة في موضوع الثبات النقاد القدماء إلى هذه الظاهرة الشعرية المهمة.

(ب) ظاهرة الغموض في الكتابات النقدية الحديثة

إن الغموض (Ambiguity) بما هو مصطلح نفسي لم يدخل القاموس اللغوي الإنجليزي إلا في حقبة حديثة. ويعود الفضل في ذلك إلى الشاعر الناقد البريطاني وليام إمبسون (William Empson: 1906-) في كتابه المعروف «سبعة أخطاء من الغموض» (Seven Types Of Ambiguity) الذي نشره عام ١٩٣٠م، وكان لكتاب الأصل أطروحة لإمبسون في جامعة كمبرج، و تحت إشراف الناقد الكبير ريتشاردز (L. Richards: ١٩٠٧). وقد لقي الكتاب منذ صدوره شهرة واسعة، وأصبح مرجعاً لا يستغنى عنه الناقد حول هذا الموضوع، كما أنه وُفّي جيلاً كاملاً من قراء الشعر، ووضح لهم أن عليهم أن يفشوا عن معاني أخرى للكلمة الشعرية أكثر من للمعنى الواضح والسهل الذي توصي به. وللناقد رانسوم (J.C. Ransom: ١٩٠٧) مقال كتبه بعد صدور كتاب إمبسون بشمال سنوات، يقول فيه: «إن الناقد بعد أن يقرأ كتاب إمبسون لا يمكن أن يبقى الناقد نفسه الذي كان قبل قراءة الكتاب» (٣٧). غير أن كثيراً من النقاد والدارسين، في الوقت نفسه، رأوا في إصرار إمبسون على حصر أخطاء الغموض في سبعة، عملاً غير دقيق، فقد رأى وليم يورك تيندال (William York Tindal) على سبيل المثال، رأي - بعد أن وصف الكتاب بأنه عمل مؤجّج ورائد - أن تقسيم الغموض، وحصر أخطائه في سبعة، إلزام هو تقسيم زئان طئان (٣٨).

يبن إمبسون في مقدمة الكتاب أنه يفهم الغموض ليس بالشكل الذي تنبئه الكلمة في الاستعمال العادي، وإنما بشكل موسع، ليشمل أي فارق لغوي أو حرفي، مهما كان ضئيلاً قليلاً، على نحو يفسح مجالاً لبروز دوافع فعل ممكنة للكلمة نفسها.

وفي الفصل الأول، الذي يعد - كما يقول الكاتب نفسه - أهم فصول الكتاب وأصعبها، يسلح إلى أن النمط الأول من أخطاء الغموض يكاد يغطي كل شيء ذي أهمية أدبية (٣٩). غير أنه يركز فيه بشكل خاص على الغموض الناتج من الجواز والاستعارة والتشويق والإيقاع، كما يوضح أن الجملة البسيطة التي يتخلل أنها خالية تماماً من الغموض، يمكن ألا تكون كذلك في الواقع. ويذكر على وجه النظر هذه بالجملة التالية "The brown cat sat on the red mat" (القطعة البنية جلست على السجادة الحمراء)، فيبين أن هذه الجملة على بساطتها ووضوحها، يمكن غلبها أو النظر إليها من عدة أوجه: فيمكن أن يقال مثلاً إنها جملة تدور حول قطّة، أو يقال: إن القطّة

وهو من ثم يلحى أنه قد نجح في أن يورث لنفسه وسيلة تعبير متميزة، مكرّنها بفيضان هما: الرواء متلافي « الطاعون »، والتلوه من الرواء متلافي « النار ».

أعيش بين النار والطاعون

مع لقي مع هذه العوالم الحرامية^(٤٠)

وكما برزت ظاهرة الغموض في الشعر الحر، فقد تعرض للكتابة عنها كثير من الدارسين المعاصرين. لكن ما كتب لا يتعدى - حتى الآن - مقالات قصيرة عملة في تناولها للظاهرة، تدرسها من خارجها دون أن تلج إلى قلبها. ومثل هذه المقالات، وإن كانت قد أقادت في تأكيد وجود الظاهرة، وهكست بعض الشكوى من صعوبة فهم الفصائد الموقلة في غموضها، فإنها لا تساعد القارئ على فهم النص الذي تشمل فيه.

ولا يسعنا هنا أن نتعرض بالتفصيل بمثل هذه المقالات. وستكتفى باستعراض مقالتين منها، ولينا أنها أجدر بالإشارة في غيرها من بين ما كتب.

المقالة الأولى جاءت في كتاب الدكتور عز الدين إسماعيل « الشعر العربي المعاصر »، أما الثانية فويزة ألفها الدكتور محمد الهادي الطرابلسي في مؤخر الإبداع الذي صدر في القاهرة في الرابع والعشرين والحادى والثلاثين من شهر آذار، عام ١٩٨٤^(٤١).

لمس الدكتور عز الدين إسماعيل في كتابه « الشعر العربي المعاصر » أكثر من جانب مهم يتعلق بلغة الشعر العربي الحر. ولأحظ - مصيباً - أن لغة هذا الشعر في جملة قد تميزت عن لغة القصيدة الكلاسيكية الحديثة، والقصيدة الرومانسية، كما أن لغة كل شاعر من الشعراء الرواد قد تميزت وانفردت ببعض الخصائص. وأكثر من ذلك، ولذا لا يمين الناقد، فإن كل قصيدة تكاد تميز بميزة التفرد. ذلك لأن ضرورية الانتماء بين اللغة والتجربة، وهي الضرورية التي يحس بها الشاعر المعاصر، من شأنها أن تجعل لكل جزئية من جزئيات الوجود، أو كل تجربة جزئية لهذا الوجود، لغتها الخاصة. وهذا من شأنه أن يجعل من الكلمة لا مجرد صوت له دلالة، بل وجوداً وحضوراً له كيانه وجسمه^(٤٢).

ومن هذا الدخول يدخل الكاتب إلى موضوع الغموض، فيفرق بين نوعين كثيراً ما يخلط بينهما، وهما: الغموض (Ambiguity) و« الإبهام » (Obscurity)، مشيراً إلى كتاب إيسون، السالف الذكر، إشارة عابرة. ويخلص في مقالته إلى أن كثيراً من التواضعات التي تناقشتها الدراسات الأدبية والنقدية القديمة، من أشعار المتنبي، وأبي تمام، وغيرها، يتدرج تحت الإبهام وليس الغموض؛ ذلك لأن صعوبة فهمها ناتجة فقط من تعقيدات لفظية ونحوية.

نقطة أخرى مهمة تبه إليها الدكتور عز الدين إسماعيل، وهي أن البساطة في التعبير ليست عبداً للغموض؛ بمعنى أن كثيراً من التمايز البسيطة تحوي شيئاً من الغموض. وهو، وإن لم يمثل لذلك بمثلة، إلا أن هذه النظرة تتفق تماماً ونظرة إيسون التي مثل لها بالجملة البسيطة « الفظة الرمادية جلست على السجادة الحمراء ».

أنا: تعتقد ... ما سبب اعتقادك ؟

هو: لا أنهم شعركم.

أنا: هذا ليس سبباً؛ فعل القارئ أن يعترف أحياناً أنه ليس من الضروري أن يفهم كل قصيدة فيها شاملاً، مهما بلغت درجة فهمه. يكفى من جهة أخرى، أن يكون هناك قارئ واحد يفهم قصيدة ما لكي تزول عنها صفة الغموض؛ إذ قد يكون عدم فهمك لهذه القصيدة مثلاً راجع إلى جهلك بمثلها، كان نحاول أن نفهمها بعبارة معينة من الفهم نشأت عليها، أو من ضمن نظرة وروثها.

هو: إذا الحق على القارئ ؟

أنا: نعم، بمعنى ما.

هو: هل أستطيع أن أستعجب أنك تعب الغموض ؟
أنا: نعم، ولكن بالمعنى الشرعي الخاص، أي المعنى الذي يتناقض الإلتزام والتعمية والأحاجي. فالقصيدة العظيمة لا تكون حاضرة أمامك كالزيف أو كالماء. وهي ليست شيئاً مسطوحاً له وتلمسه وتحيط به دفعة واحدة. إنها عالم ذو أبعاد ... عالم متوحد متداخل كثيف بشافته ... تمش فيها وتخرج عن الغضب عليها. تفردك في سلمهم من المشاعر والأحاسيس؛ سلمهم يستقل بنظامه الخاص. تغمرك، وحين هم أن تحضنها تغلق من بين فروعك كاللوح^(٤٣).

إن رغبة الكثيرين من الشعراء المعاصرين في تحديث ما يكتبونه شكلاً وموضوعاً، دفعتهم إلى السعي إلى خلق لغة شعرية جديدة، بعد أن نجحوا في خلق شكل شعري جديد. لكن الملاحظ أن بعض الشعراء الرواد كبر شاكراً السبب (١٩٢٦ - ١٩٦٤ م)، وجيل حاري (١٩١٩ - ١٩٨٢ م)، وأدونيس، وصالح عبد الصبور (١٩٣١ - ١٩٨١ م)، وعبد الوهاب البياتي (١٩٢٦ - ١٩٤٢ م)، ومحمود درويش (١٩٤٢ -)، وصالح تيزاني (١٩٣٥ -) وآخرين غيرهم، يفعلون ذلك عن رعي، ويستلخون بموهبة دافقة، وثقافة قديمة ومعاصرة في الوقت نفسه. لكن هناك كثيراً من الشعراء ممن لم يمتلكوا مثل هذه الموهبة، ولم يتسلحوا بمثل تلك الثقافة، يسهرون على التبع نفسه بدافع تقليد الرواد، أو تقليد بعض المدارس الغربية، تقليداً أقل ما يوصف به أنه تقليد مراهق.

لقد استطاع أدونيس على سبيل المثال أن « يشق لنفسه لغة خاصة، وأن يكون لنفسه عبر دولته المختلفة معجاً شعرياً واضح التميز. وهو قبل هذا من أشد الشعراء المعاصرين ممانعة لمشكلة اللغة، ووصياً بها، وعياً يصنع^(٤٤). وفي « أفان مهاب المشقى » أكثر من إشارة إلى هذه اللغة، وإلى سعي الشاعر الدائب إلى أن يصورها ويخلط منها دلالة وحركة جديتين:

إنه كاهن حجرى العناس

إنه مقل باللغات البعيدة

هو ذا يتقدم تحت الركام

في مناخ الحروف الجليدية^(٤٥).

وفي موضع آخر:

أصرخ كى تتوالد في صوتي الرهاق

كى يصير الصليح

لغة في دمي وأحالي^(٤٦).

٣ - تعددية المراجع

- (أ) إرجاع الضمير على مجهول لم يسن تحديده .
(ب) مدلول اسم ال المعهدة .

٤ - استعانة الصورة .

١ - غموض الرمز

الرمز بمفهومه الشامل ، هو ما يمكن أن يمثل عمل شيء آخر في الدلالة عليه ، لا بطريقة المطابقة التامة ، وإنما بالإيجاء ، أو بوجود علاقة عَرَضِيَّة ، أو علاقة متعارف عليها^(٤٥) . وعلى الرغم من أن الرمز يمكن أن يشمل الإشارة أو العلامة ،^(٤٦) فإننا نقصر هنا على أنماط من الرموز التي تتميز بصلاحياتها للاستعمال في أغراض مختلفة ، بحيث تلعب العوامل النفسية دورا مهما في دلالاته ، كرمز الصليب مثلا ، الذي قد يوحى بوجوده في القصيدة بانفعالات وثأريات مختلفة . ومن هذه الرموز ، الرمز الأسطوري والرمز الديني والرمز التاريخي والرمز الشعبي . أما الرمز اللغوي ، الذي لا يتنوع تحت هذه الأنواع ، فقد أخذنا في أنماط أخرى من أنماط الغموض كاللفظي الدلالي ، واللفظي التركيبي .

وتوظيف الرمز في القصيدة توظيفا فنيا ناجعا ، هدف سعى إليه الشاعر العربي للمعاصر ، ومطمح لا يزال يلجأ في الوصول إليه . يقول عبد الوهاب البياتي ، في هذا الخصوص :

« أما ديوان (الموت في الحياة) فهو قصيدة واحدة مقسمة إلى أجزاء ، وأنا اعتبره من أخطر أعمالنا الشعرية ، لأنني أعتقد أنني حققت فيه بعض ما كنت أطمح أن أحققه . فمن خلال الرمز الدلالي والجماعي ، ومن خلال الأسطورة والشخصيات التاريخية القديمة والمعاصرة ... عبرت عن سنوات الحزن والحنين والانتظار التي عاشتها الإنسانية عامة ، والأمة العربية خاصة . »^(٤٧) .

ولا ريب في أن مثل هذا التوظيف يثرى القصيدة ، ويزيد في قوتها ، ويمدني تأثيرها في نفس المتلقي ؛ ذلك بأن الرمز يمكن أن يقدم بأكثر من وظيفة عند استخدامه .

« والفكرة التي ربما تبدو مسطحة أو صريحة ، أو مغرقة في سكونها وخمولها ، يمكن أن يتبدل حالما نجعلها باستخدام الرمز ، لتتحول إلى فكرة غور بالنشاط والحيوية ، مكتسبة بذلك أفعارا وأبعادا لم تكن متوافرة فيها قبل استخدام الرمز . والرمز نفسه مصدر قوة في اللغة الشعرية عندما يراد به إثارة شيء من الغموض في ألفاظ القصيدة ، أو إيصالها . وهو إلى جانب ذلك « دليل » جانح لكثير من القيم الحضارية لأمة من الأمم »^(٤٨) .

وفي الشعر العربي المعاصر ، أفرط الشعراء في استخدام الرمز حتى صار الموضوع متسما ومتشعبا^(٤٩) . لكننا هنا ينبغي أن نبين إلى نقطتين مهمتين ، هما :

١ - أنَّ للشاعر العربي المعاصر ، وهو يستخدم الرمز في

أما الدكتور محمد الهادي الطرابلسي فقد أشار في مقالته إلى بعض ماورد في الكتابات القديمة حول هذه الظاهرة ، فذكر ما ورد عند ابن الأثير في « المثل السائر » ، وجلال الدين السيوطي في « الزهر » ، لكنه لم يشر إلى ما جاء عند حازم القرطاجني ، الذي تعرض إلى الظاهرة بتوسع وععم ، كما أسلفنا .

ويأتيه ذي بدء ، يفرق الطرابلسي بين نوعين من أنواع الغموض : الأول يسميه « غموض الملم » ؛ والثاني يسميه « غموض البناء » وغموض الملم يرجعه إلى العوامل الثلاثة التالية :

١ - غموض حاصل بقصد التعمية والتفليل ، يقصد إليه شعراء لهذا الغرض ، وليس لغرض آخر ، ويمثل لهذا النوع بيت الفرزدق المعروف :

وما مشله في السنين إلا مملكا
أبو أمه حتى أبوه يلقبه

٢ - غموض حديث الوجود في الشعر ؛ وهو غموض متولد عن « التمثل باسم الخدعة » .

٣ - غموض متولد عن القصور ، راجع إلى التطفل على الشعر بتعاطيه ، مع الجهل بحقيقته^(٥٠) .

أما الغموض البناء ، فيجمله في الأوجه التالية :

١ - أن يكون الغموض راجعا إلى المدلول لا إلى الدالِّ في حد ذاته .

٢ - أن يتبدد الغموض بفعل القراءة ، ولا سيما بتعدد القراءات .

٣ - أن تشمل ترجمة الكلام الذي يكون قوامه الغموض ، مع الوفاء لمختلف معانيه .

٤ - ألا يطمح الغموض للمتلف في مقولاته ، ولا اللغة في قواعدنا ، ولا تقاليد النظم فيها عرف منها ، فيمثل كل السنن المشتركة للتواصل بين الباحث والمتلقي ، إلا ليشيد بعد ذلك صروحا من الكلام جديدة ، يوظف فيها المتن واللغة وتقاليد الفن توظيفا جديدا^(٥١) .

وهكذا نستخلص من الاقتباسات السابقة ، أن ما كتب حول هذه الظاهرة حتى الآن بالعربية قد تناولها في إطارها العام ، أو قنع بملاحظة الظاهرة من خارجها . ولذا فإن ما نطمح إليه هذه الدراسة في الصفحات التالية أن تتبع عددا من أشكال الغموض في القصيدة المعاصرة ، مائة في النهاية إلى المساعدة على فهم هذه القصيدة .

ثانيا : من أنماط الغموض

١ - غموض الرمز

- (أ) الرمز الأسطوري
(ب) الرمز الديني
(ج) الرمز التاريخي
(د) الرمز الشعبي

٢ - الغموض اللفظي

- (أ) اللفظي الدلالي
(ب) اللفظي التركيبي

في « نشيد الغربة » من ديوان « أوراق الريح » يقول أدونيس :

فينيق ، إذ يحنك اللهب ، أي قلم تحسكه
والزَّعب الضائع كيف يهتدي مثله ؟
وحينا يهزك الرماد ، أي عالم تحسه
وما هو الثوب الذي تريده ، اللون الذي تحبه^(٢٧)

في هذا المقطع يستوقفنا رمز « الفينيق » ، وهو طائر أسطوري كانت حياته - كما تذهب الأسطورة - تمتد لمدة ٥٠٠ سنة . والكلمة « فينيق » (Phoenix) هي الاسم الإغريقي للطائر المعروف في الأساطير القرونية باسم « بنو » (Bemo) . وتقول الأسطورة إنه طائر كان يعيش في الغفار العربية . وعندما كان يبين صوت هذا الطائر ، كان يحضر برفقة بقعه . وبعد أن يتحول جسده إلى رماد ، يخرج من هذا الرماد « فينيق » آخر ، يعيش لمدة نفسها ، وهكذا^(٢٨) . وقد أصبح الفينيق في الكتابات المسيحية في العصور الوسطى رمزا لبث السيد المسيح^(٢٩) .

وفي أساطير الهند الحمر طائر شبيه بهذا الطائر ، وهو المستس « طائر الرعد » (Thunder Bird)^(٣٠) . وهو يقوم بحرق نفسه أيضا ليتولد من رماده طائر آخر . وقد اتخذ مسيح القاسم (١٩٣٩-) اسم هذا الطائر عنوانا لأحد ديوانيه الشعرية^(٣١) .

إن عدم إحاطة القارئ بما يمثل هذا الرمز الأسطوري ، يجعل من القصيدة علما مغلقا ، ومن ثم فإن درجة تأثره بالنص ولفظه إياه مستقل إلى درجة كبيرة .

وفي قصيدة « سفر أيوب » لبدر شاكر السياب ، يطالعنا هذا المقلع :

وقد تجوز بجرح فاخر غطَّب
يصك « موت » صكة ، عجباً ذيوله
وغطوة الجليد بالشفيق والزنايق^(٣٢) .

والقارئ هنا لابد أن يتوقف عند كلمتين في المقلع هما : « تجوز » و « موت » ، ليتمكن من فهم المعنى ، ويربطه بما سبقه وما سيأتي ، أو يسبق القصيدة بشكل عام . وتجوز في الأسطورة السومرية والبابلية هو نفسه « أدونيس » في الأسطورة الفينيقية ، و « بئل » في الأسطورة الكنعانية ، و « أوزيريس » في الأسطورة القرونية . وتتلح حوته إلى الحياة كل عام عودة الحياة ، ممثلة في الربيع ، إلى الأرض ، مرة كل سنة . وتذهب الأسطورة في رواية متطورة من الروايات المتعددة التي نسجت حوله ووصلت إلينا ، إلى أنه كان إلهاً جليلاً جداً . وكان أن ذهب في رحلة صيد لفتهل خنزير بري . ويحتمل أن يكون قد انتقل إلى العالم السفلي ، عالم الموت^(٣٣) . وتسبق غيبته عن الأرض موتاً لمظاهر الحياة فيها ، ولهذا يعم الحراب واليباب وجه الأرض . وتذهب هشتار ، حبيته ، إلى العالم السفلي باحثة عنه . وبعد رحلة طويلة هناك تجده ، لكنها تجد أيضاً أن إله العالم السفلي قد وقعت في ذلك في غرامه ، فتتراجع الانتان حول من تمسكه . وبعد تدخل آلهة أخر يتم الاتفاق

شعره ، لم يستلخه انطلاقاً من كونه أحد الشعراء المزمين ، بمن يتيمون إلى المدونة الرمزية^(٣٤) .

٢ - أن الشاعر العربي المعاصر ، وإن كان قد تأثر بالشعر الأوربي ، خصوصاً في مجال توظيف الرمز والأسطورة توظيفاً ابتداعياً ، إلا أن هناك فرقاً كبيراً بين النشأة في الأثنين من ناحية ، والوظيفة في الأثنين من ناحية أخرى . وكما كان الشاعر أحد عبيد المعطى حجازي مصيباً حين لاحظ - بين الشاعر - أن الرمز الأوربي يمكن أن يقال عنه إنه نتيجة الحروب « من الواقع إلى الغيب » ، في حين كان الرمز في الشعر العربي للماصر « نتيجة الثورة على الواقع الفاسد ، والطموح إلى واقع أمثل » . وهذا الفرق في النشأة يترتب عليه فرق في الوظيفة : فرمز الحروب يمكن أن يقال عنه إنه خلاص فردى يفتق به الشاعر راحته النفسية ، أما رمز الثورة على الواقع الفاسد المتخلف فهو رمز « النبوة » الذي يعمل « الرفض والبشرى » معاً^(٣٥) .

(أ) الرمز الأسطوري

يمكن لكل من يتبع الرموز الأسطورية التي يوظفها الشعراء المعاصرون في قصائدهم ، أن يلاحظ أن الشاعر العربي المعاصر قد نوع كثيراً في مصادر هذه الرموز . فالشاعر المصري ، على سبيل المثال ، لم يقتصر استعماله للرمز الأسطوري على تلك الرموز السقطة من الأساطير القرونية . وكذلك الشاعر اللبناني ، أو السوري ، أو الفلسطيني ، أو العراقي ، لم يقتصر استعماله للرمز على الأساطير الفينيقية أو الكنعانية أو البابلية . لقد وجد الشاعر المعاصر أبواب الحضارات القديمة المختلفة فتفتح له ، لينظر من أساطيرها المتنوعة ما يسقطه على مجاري الآلية ، فردية كانت أم جماعية . وأكثر من ذلك ، لم يجد الشاعر العربي ما يمنعه من استحضار رموز أسطورية إغريقية أو يونانية أو هندية ، أو غيرها من مختلف حضارات العالم . ومن بين أهم الرموز الأسطورية التي جلبت اهتمام الشاعر العربي المعاصر ، تموز (Tammuz) أو أدونيس (Adonis) ، وهشتار (Ishtar) ، والفينيق (Phoenix) ، وسيزيف (Sisyphus) ، ولزيس (Izis) ، وأوزيريس (Osiris) .

والشاعر عندما يستلخ رمزا أو أكثر من هذه الرموز أو غيرها ، فإنه يكون قد استكشف لها « بُدأً نفسياً خاصاً في واقع مجريته الشمورية ، معطاه مرتبط ، في الأسطورة أو القصة القديمة ، بالشخص أو بالواقف . وهذه الشخص أو المواقف ، إما تستدعيها التجربة الشمورية الراهنة ، لكي تضفي عليها أهمية خاصة »^(٣٦) . وهذا يعني أنه لكي يفهم القارئ القصيدة عليه أن يستدعي إلى الذاكرة الأسطورة القديمة ، بأبعادها المتنوعة ، جزئية كانت هذه الأبعاد أو كلية . ويترتب على هذا أيضاً ، أن أي قصيدة لدى القارئ في استحضار تلك الأبعاد في الأسطورة ، سيقبل من فهمه للنص الشعرى الذي يقرأه . وربما لا يفهمه على الإطلاق ، فيصف القصيدة بالغموض ، أو يصف جزءاً منها على الأقل ، بأنه قد استصعب على فهمه .

على عودة نموذج إلى الأرض ، أي إلى الحياة ، مرة كل عام في فصل الربيع .

أما « موت » (Mot) فهو إله الموت في الأساطير « الأوجارية » . وقصة صراعه مع « أليون » (Aleion) قد وصلت إلينا من خلال القصائد المنقوشة على أحد حجارة « رأس شُرا » (٣١) .

وعليه فإن مجموعة الانفعالات التي يمكن أن تثيرها الكليتان في هذا المقطع ستكون ضعيفة ما لم يكن الخلق قد شارك المبدع في فهم الرمزين ، واستيعاب الأبعاد المحيطة بما يمثلانه . ليس هذا لحسب ، بل إن فهمه للأفكار الأخرى في المقطع ، مثل : جرح ، غضب ، شفيق ، زنايق ، سيكون فيها قاصرا .

وإذا كان الرمز الأسطوري قد جاء في المثالين السابقين واضحا وصريحا ، كما نعتقد أن يكون ، فإنه في قصائد أخرى لا يأتي مباشرة أو صريحا وإنما يُستشف من خلال البناء الكلي للقصيدة أو لجزء منها على الأقل . وسنكتفي بمثال واحد على هذا النمط .

تقول فدوى طوقان (١٩١٩ -) في قصيدة بعنوان « نبوءة العرافة » :

كَلَّمْتُهُ جُلُودًا فَجَلُودًا

بَاقًا مِنَ الزَّهَرِ

أَسْتَفْهِنُ إِلَى الرِّيحِ

وَقُلْتُ يَا رِيحُ :

هَلْ فِي شَفَايَا إِبْرِيَا

فِي السُّفُوحِ وَالْفَتَنِ

وَلِي السُّهُولُ فِي ثَنَائِهَا لِلْعُورِ

فِي مَسَارِبِ النَّهْرِ

لِحَدِيثِهِ وَاتَّخِذْ عِزَّ كُلِّ سَاحَةِ الْوُطَنِ (٣٢) .

والسطور المتقبسة هنا ، كما هي حال القصيدة كلها ، على لسان امرأة تنقل لنا التجربة التي مرّت بها . وتتلخص هذه التجربة في انتظار الفتاة لقارس حبيب يسير في رحلة عذوبة بالمخاطر ، غايته أن يعثر على « غيط مفقود » يمثل تمويده « شَرَّ سحرية » ، وليقوم عندئذ بفك هذه العقدة وإطلاق مفعول السحر (٣٣) ، ليزول الشر عن يته . وعندما يظهر القارس الحبيب ، يبدأ خوف الفتاة عليه . ويصدر خولها وتلقها ليس العدو الذي قام أصلا بعقد العقدة ، بل إزوة الفتاة ، كما هو في كثير من القصص الشعبية ، وحكايات ألف ليلة وليلة .

لَكُنَّا الرِّيحَ فِي هَوِيَا

نَقُولُ حَافِزِي

إِعْزَازَكَ السَّيِّئَةَ (٣٤)

ويستحق فعلا ما حدثت منه العرافة ، ويقوم إزوة الفتاة بقتل القارس ، وتغريق جسده ، وتقطيعه أوصالا . وعند ذاك تقوم الفتاة بحبيته ، بجميع أشلاء جسده ، تماما كما فعلت « إيزيس » (Isis)

عندما قامت بجمع أشلاء أخيها وحبيبه « أوزيريس » (Osiris) ، التي تم قتلها على يد أخيه « ست » (Seth) في الأسطورة الفرعونية (٣٥) . وأوزيريس مثله مثل تموز وأوديس من آلهة النبات الذين يمثلون عودة الحياة إلى الأرض كل عام في فصل الربيع . ولذا ، فإن المرأة ، لكي تتخفى الحسب والنهاة للأرض أول للوطن ، تقوم بعد تجميع أشلاء حبيبها ، بحرقها ودفن رماحها في أنحاء الوطن العربي المترامي الأطراف . وهي حين تفعل ذلك يملؤها اليقين أن تلك البلور ستعود إلى الحياة في موسمها المعتاد ، موسم الربيع :

حين تتمّ الفصول

ترجمه مواسم الأسطر

يظلمه آذار

في حريرت الزّهر والنّوار (٣٦) .

نرى إذن أن الدخول إلى عالم هذه القصيدة ، وأبطالها عشتار في الشعر العربي المعاصر ، لن يتحقق إلا بامتلاك مفتاح معين . وما ذلك المفتاح في الواقع سوى الإحاطة الكاملة بالأسطورة التمزجية ، والأشكال التي اتخذتها في الحضارات القديمة .

(ب) الرّمز الديني

ونعني به تلك الرموز المستقاة من الكتب السماوية الثلاثة : القرآن ، والإنجيل ، والتوراة . ونحن إذ نحصر الرمز الديني في تلك المصادر الثلاثة ، نعي تماما أن الرمز الأسطوري نفسه ، الذي مثلنا له ببعض الأمثلة في الصفحات السابقة ، كان في الحقيقة رمزا دينيا ، يرتبط بطقوس العبادة في الحضارات القديمة .

ويكفي في مقامة الرموز الدينية الموقوفة في القصيدة المعاصرة ، رمز المسيح وموضيغ صلبه . ولعلنا لا نكون مبالغين إذا قلنا إنه من النادر أن نجد شاعرا معاصرا لم يضمن بعض قصائده هذا الرمز ، وما يجعله من دلالات وجددها الشاعر تنسجم مع واقعه المعيش فرديا كان ذلك أم جماعيا .

في قصيدة للشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي ، بعنوان « الصلْب » (٣٧) ، لا يأتي ذكر الرمز صريحا ، وإنما يضمن الشاعر قصيدته بعض الترائين التي يمكن أن يمدى القارئ إلى تعرف للمسيح ، التي يتخذ منها إطارا كليا ، يحتم أن يكون تفسير النص بما يدخل ضمن هذا الإطار :

في سنوات الحطم والمجاعة

باركي

عائقي

كلمني

ومدّ في ذراعه

وقال لي :

الفرقاء ليسوا كلاجهم

وإطعموا الطريق

لا نجد سوى الخذلان أيضا . وبذمها بأسها إلى التوجه إلى قوة شريرة لإرضاء شهواتها المتاجبة ، فتجته إلى فرسان الغول . ولأن مثل تلك القوة الشريرة - المضادة لقوة الخير التي وحدها تستطيع زرع بذرة النباه في رحم الأرض - غير مؤهلة بطبيعتها لزرع مثل تلك البادرة المنتظرة ، تصاب الزوجة بخيبة أمل كبيرة ، ولا يكون أمامها في لحظات اليأس للممر سوى أن تتقلب إلى قوة شريرة مدفونة ، تنتطوى في قبرها « أُمِّي عَتِقة ، تسحب القمصان من أبخرة الكبريت ، من وجه النيوب »^(٧٩) .

إن خليل حاوي في هذه القصيدة ، لا يقدم لنا رمز « لعاوز » بأبعاده الدنيئة نفسها ، بل يضيف إليه من الأبعاد ما يندم التجربة التي يعبّر عنها ، والتي تلخص في أن اليباب الذي تعيشه الأرض العربية ناتج عن عدم رغبة البطل ، الفرد العربي الماصر ، في العودة إلى الحياة .

تبقى القضية التي نحن بصدها ، وهي أنَّ عدم إحاطة القارئ بما يمثله رمز « لعاوز » ، الشخصية المحورية في القصيدة ، سيبقي في دائرة خارجة عن كنه القصيدة ، أو قل ، سيبقى هذا القارئ يتجول على أطراف القصيدة وليس في داخلها .

(ج) الرمز التاريخي

وقد أصبح التاريخ كذلك من المصادر الغزيرة التي يستقى الشاعر المعاصر منها كثيرا من شخصياته ، متخلّا من هذه الشخصيات أئمة معينة « ليمرّ عن موقف يريده ، أو ليحاكم نقائص العصر الحديث من خلالها »^(٨٠) . وعلاوة ذكر هذه الشخصيات جميعها أو معظمها تكاد تكون من المحال ؛ فقد استلهم الشعراء الفرسان والشوار ، الفادفة والملوك والصعاليك ، العشاق والصوفية ، العلماء والنشاة ، المدن والفلاح ... إلخ . غير أنه من الظواهر العامة التي تجمع بين تلك الرموز الملوطة اشتمالها على بذرة تصارع أو تصادم سواء أكان هذا التصارع ذاتيا ، أو متوجها إلى الدلائل ، متخذًا من النفس أو الذات حيلة للصراع ، أم كان خارجيا مع قوى منفصلة ، أو خارج حدود الذات . وربما يلجأ الشاعر في بعض الأحيان إلى خلق بعض الشخصيات التي لم يكن لها وجود حقيقي في التاريخ . ولعل من أهم الشخصيات المخترعة في شعرنا المعاصر شخصية « مهبّار » ، التي خلفها أدونيس ، جاعلا منها فضاءا لكثير من القضايا الفكرية والسياسية والاجتماعية في حياته المعاصرة .

من بين تلك الرموز الكثيرة المستوحاة من بطون التاريخ ، يبرز رمز الحسين بن علي ، الذي تكرر عند كثيرين من الشعراء المعاصرين . وللمتحى لاستعمال رمز الحسين في القصيدة الحديثة يلاحظ أن هذه الشخصية اكتسبت عند الشعراء أبعادا ألفة الحبيب والنبات ، كتموز أو أودونيس .

في ديوان « المسرح والرايا » لأدونيس ، يتكرر رمز الحسين كثيرا . وربما يكون لكون الشاعر شيعيا علوياً دخل في ذلك . وقصيدته « الرأس والنهر »^(٨١) ، على سبيل المثال ، مبنية على هذه الشخصية التاريخية التي نسجت حولها قصص كثيرة ، سواء أكانت هذه القصص تتعلق بجلده من بومه . ومن القصص التي نسجت حوله أنه عندما قُتل تحول لون السبا إلى لون أحمر قان ، وأخذت السبا تمطر دما ، وأنه في

والبرص والمعيان والريق

وقال لي : يَا بُكَاءُ

وأغلقت الشباك .

.....

من أين لي بأغلقت الأبواب

مالئق ، عشائي الأخير في وليمة الحياة ؟

فافتتح لي الشباك ، مدّ لي يديك ، أه .

واضح تماما أن الدلالات التي اكتسبتها كلمات مثل : باركني ، كلمي ، الفقراء ، البسوك تاجهم ، قاطعو الطريق ، البرص ، المعيان ، مالئق ، عشائي الأخير ، ذات دلالات يمكن أن تفرق بشخصية المسيح ، وبعض الأحداث المتعلقة بحياته . ومن هنا فإن إدراك القارئ لهذا الإطار الذي تحركت في داخله الألفاظ بشكل إضافية تنهت القارئ حين يتعامل مع هذا النص ، وأشبعه .

وكذلك يسوّف خليل حاوي في قصيدة « لعاوز » عام ١٩٦٢م ،^(٨٢) شخصية إنجليزية أخرى ، ليبقى عليها قصيدته ؛ تلك هي شخصية لعاوز ، الذي أسماه للمسيح بعد أيام من موته . والإطار العام للقصيدة يمكن تصوره كالتالي :

لعاوز = البطل = الإنسان العربي المعاصر .

إسحاق المسيح للعازز = المعجزة الإلهية .

زوجة لعاوز = الزوجة / الأم / الأرض = الأمة العربية .

في القصيدة تتوافر لبطل (لعاوز) المعجزة الإلهية ، فيعود إلى عالم الحياة من عالم الموت . تكن القضية التي تطرحها القصيدة تتعدى ما حدث في القصة كما رواها الإنجيل ، وإن كانت تتخذ من قصة الإنجيل إطارا مأثرا . القضية التي تثيرها القصيدة يمكن وضعها كالتالي : هل تكفي المعجزة الإلهية لعودة بطل إلى الحياة ، أم أنه يجب أن يتوافر في البطل نفسه شيء آخر إلى جانب المعجزة الإلهية ؟ إن هذا الشيء الآخر ليس إلا إرادة البطل نفسه ، ورغبته في أن يعود إلى الحياة . وعلى هذا فإن عودة لعاوز إلى الحياة ، بعد أن تحققت له المعجزة ، بقيت عودة مشوهة وناقصة ؛ لأن لعاوز نفسه لم تتكون لديه رغبة في الانبعاث مرة أخرى ، أي أن عودته إلى الحياة كانت عودة هامشية وشكالية . ومن هنا فإنه لم يستطع أن يقوم بدور الزوج تجاه زوجته ، فلم يستطع أن يزرع في رحم الزوجة بذرة التجلّد كما رغب زوجته ، على الرغم من محاولات الإغراء الكثيرة التي قامت بها .

كنت استرحم فيه

وفي حبي حار امرأة

أنت ، تَمَرَّتْ لغيري

ولمّا عاد من حفرة

تَيْمًا كتيب

غير عرق

يزف الكبريت مسودّ للهب^(٨٣) .

أكثر من ذلك ، فإن الزوج البين يحاول تلميع زوجته ، ولهذا فإن الزوجة بعد أن حالت إغراق الزوج في إرضائه رغبتها أحراما ، تنهار ، وتحاول إغراء التامسرى ليقوم بالذود الذي أخفق فيه الزوج ، ولكنها

واستقرى السحب المظلات

ألسبت حبيبة عهد بري ؟

ألا تعرفين أريسا ؟

فتهمي دمعا وبؤسا .

أويس انه من مزية

وفي ظهوره درهم من بياض مقيم

بقية داء قديم

فقير غريب ، بأسماله يتفنى الصغار

تزود باليخ والطصت ثم ارتحل

فلا يعرف العارفون

إلى أين ؟ من أين ؟ فيم ؟ متى ؟ كيف ؟

لا يعرفون (٧٧) .

وهذا المقطع أيضا يقدم إلى القارئ مزيدا من القرائن التي يمكن أن تهدي إلى هذه الشخصية ، فهو من « مزية » ، وهو زاهد في متاع الدنيا . . . إلخ ؛ وهذا سبب تعلق الشاعر به ، وبعثه للمحموم عنه . ويضرب ما يمكن أن يكون قد توصل إليه القارئ في تمجيد لمط هذه الشخصية عن طريق استقراء النص ، هو نفس ما سيجد عنه في بعض المصادر التراثية . في العقد الفردي مثلا ، جاء عن أويس ما يلي :

عن العيني قال : سمعت أباينا يقولون ، انتهى الزهد إلى ثمانية من التابعين : حسان بن عبد القيس ، والحسن بن أبي الحسن البصري ، وهرم بن حيان ، وأبي مسلم الخولاني ، وأويس القرني ، والريح بن خثيم ، ومسروق بن الأجدع ، والأسود بن زيد (٧٨) .

ومن هنا نرى أن الشاعر قد قلم إلى المتلقي مجموعة من القرائن التي تساعد على تمجيد هوية هذه الشخصية التي تشكل عمورا رئيسا في الفصيلة . ومن ثم فإن كثافة الفيض هنا قد بلغت بفعل هذه الإضافات . وكأن بالشاعر أمين شئنا قد تبه إلى هذه الناحية ، وأخذ بما وصى به القرطاجني الشعراء ، كما أسلفنا .

والفصيلة الثانية التي سنشير إليها حول هذه النقطة هي فصيلة (انتقام الشفري) (٧٩) ، لسميح القاسم ؛ وهي قصيدة طويلة في عدة أناشيد . ولا ينبغي أن نشفي الشفري ربما يكون معروفا لدى قاصدة كبيرة من القراء ، مقارنة بالشخصية التي تعرضنا لها آنفا ، غير أنه لا يمكن الادعاء في الوقت نفسه بأن كل قارئ يعبر عن هو « الشفري » .

وسمى القاسم يقوم في القصيدة باستخدام هذه الشخصية قناعا تخفي وراءه شخصية الفيلسوف التي منته قبيته من ممارسة حقوقه الفطرية والمشرعة ، فكان أن خرج على تعاليم القبيلة : « ونثار على ما رآه فيها من محاسنات لا تمنعه على تحقيق الحلم الذي يسعى إليه ؛ فهو قديم - حديث ، ميت - حي ، هادي - متضجر ، متروك - حاضر :

أخطبك من رمد العصور ، وصعرا أحزائها المجدبة

اللية التي قتل فيها تحولت أرض كربلاء إلى بركة من الدماء . وكذلك عندما حل رأسه مقطوعا إلى مقر الخلافة في دمشق ، سُمع الرأس يتكلم ، كما أن رائحة عطرة كانت تبعث منه (٨٠) . وهي عناصر استغلها أنونيس استغلالا جيدا في قصيدته المذكورة . غير أن أنونيس يورث في القصيدة بين شخصية الحسين وشخصية مهيار ؛ الشخصية المختلفة كما ذكرنا آنفا . وليس هذا تناقضا يقع فيه الشاعر ، بل هو نابع من مصدر واحد ، يتمثل في أن كلا من الحسين ومهيار يمثل وجهًا واحدا ، هو الوجه الرافض للواقع المذموم في الحضارة العربية المعاصرة (٨١) . يقول الرأس مخاطبا الجسور الواقعة على شاطئ نهبر ، منتظرة ظهوره سابحا في الماء :

القرى والمسيحي

القرى والمسيحي

ثوري يا بلادي

شردى والتشري

إني لحظة المعجزات

لحظة الموت والحياة (٨٢) .

إن أبرز المشكلات التي تواجه قارئه القصيدة المعاصرة ، في هذا الخصوص ، جلوه الشاعر إلى استعمال رموز غير مشهورة ، تنحصر معرفتها في قلة قليلة من المتخصصين . وما لم تشتمل القصيدة على بعض القرائن التي يمكن أن تهدي القارئ إلى تعرف هذه الشخصية الموظفة فيها ، فإن القارئ سيفقد حليزا عن الإحاطة بأبعادها ؛ وهذا ما يجعل عملية فهمه للنص عملية متيرة في أهم أجزائها . لكن هذه القرائن أيضا تتفاوت في سرعة تعريفها بالرمز ومقدوره ؛ فهي مستمدة أحيانا من السياق العام للفصيلة ، والقارئ إذا يتوصل إليها هنا عن طريق ربط جزئيات متفرقة في هذا السياق . وهي في أحيان أخرى معطلة من قبل الشاعر نفسه ، عن طريق التعريف المباشر والصريح بالرمز ، وذلك من خلال بعض المؤامرات والإشارات الملحقة بالنص الشعري . وسنمثل لكل واحد من هاتين التوسعين بنص شعري واحد .

النص الأول قصيدة للشاعر أمين شئنا ، « أويس » (٨٣) . والإطار العام الذي تحركه القصيدة في داخله بحث عموم يقوم به الشاعر ، هدفه لقاء هذه الشخصية ، لإطفاء شوق في نفس الشاعر . وتبدأ القصيدة بالمقطع التالي :

وقت بأبواب مكة أسأل عك الحبيج

أفش أفشة الطافين

أفس بني في صخور الصليبين والمعاكين

أفكم أريس ؟

أفكم أريس (٨٤) .

إن أول ما يوسى به مطلع هذه القصيدة ، هو أن هذه الشخصية « أريس » ذات ارتباط ديني ، اعتمادا على قرائن مستمدة من أنفاذ المقطع : أبواب مكة ، الحبيج ، الطافين ، الصليبين ، المعاكين .

ويتنقل الشاعر إلى مقطع آخر :

العري . لكن المصير لتلك القوة التعميرية كان الهزيمة أمام قوة أخرى مضادة . ولا سيما كثيرا التحديد التفصيل لتلك القوة المضادة ، التي هي في إطارها العام قوة إيجابية بانية ، تقف تقريبا للقوة الأولى . ويدلّن التوصل إلى مثل هذه المعادلة بصعب على القارئ، تمثل الرمز الذي وظفه صلاح عبد الصبور في قصيدته . ويقتي تحليدا من هم التناثر في القصيدة مسألة أقل أهمية من تحديد ماذا يمثلون . ولقد قمت في الواقع بتوجيه سؤال يدور حول تحديد من مثّله رمز التناثر في القصيدة إلى بعض الدارسين في قسم اللغة العربية في كلية الدراسات الشرقية والأفريقية بجامعة لندن ، عام ١٩٨١ ، حيث كانت القصيدة من ضمن النصوص الشعرية المقررة على طلبة القسم . وكانت الإجابات تنحصر في أن التناثر هم قوى والمدونان الثلاثي ، التي حاجت مصر عام ١٩٥٦ . لكن النظر إلى التاريخ الذي نشرت فيه القصيدة للمرة الأولى ، بين أن التناثر لم يكنوا قوى المدونان الثلاثي ، وإنما القرات الإسرائيلية . ذلك بأن القصيدة كانت قد نشرت للمرة الأولى في مجلة والأدباء البيروتية ، في العدد الثاني من عام ١٩٥٤ . وقد جاءت القصيدة ، كما رجحنا في دراسة سابقة^(٨٧) ، بعد عدوان إسرائيل على قرية « قبية » الفلسطينية في الضفة الغربية ، في الحادي عشر من شهر تشرين الثاني (نوفمبر) عام ١٩٥٣ . وقصيدة صلاح عبد الصبور المذكورة كانت من بين عدد من القصائد العربية التي كتبت إثر ذلك الاعتداء الذي أحدث ضجة كبيرة في الأوساط العربية حينذاك . ونذكر من تلك القصائد التي نشرت حول الاعتداء في مجلة « الأدباء » وحلما : قصيدة « قبية الشهباء »^(٨٨) للشاعر العراقي حلّ الجلي ، وقصيدة « على الحدود »^(٨٩) للشاعر العراقي جميل شلّس ، وقصيدة « أه لو تسمع أه »^(٩٠) للشاعر السوري محمد مجذوب ، وقصيدة « نغم جليد »^(٩١) للشاعر الفلسطيني سدير صنيبر .

(د) الرمز الشعبي

وكما أصبحت الأسطورة تصادها المتنوعة ، والتاريخ يشموسه وعمله ، متما غنيا للشاعر المعاصر لاقتناص رموزه منه ، أصبح التراث الشعبي كذلك مصدرا مهما للشاعر في هذا المجال . وفي التراث الشعبي العربي منابع كثيرة لم يقتصر تأليفها على النضالة العربية ، والفكر العربي ، بل تمتدّها إلى ثقافة كثير من الشعوب الأخرى . وليس أدلّ على ذلك من كتاب « ألف ليلة وليلة » ، الذي كان قد ترجم إلى الفرنسية في أوائل القرن الثامن عشر . ومنذ ذلك الحين لقي الكتاب في أوروبا ووجاه لم يلقه كتاب آخر ، حيث تولّت ترجماته في عدة لغات^(٩٢) .

ولعلّ أهم الرموز المسطّعة من « ألف ليلة وليلة » رمز السندباد ، فنشد « وقع شحراونا على هذه الشخصية الفنية من شخصيات تراثنا » وهم مكونون عليها كما لم يتكوّنوا على شخصية تراثية أخرى ، بحيث أصبحت هذه الشخصية أكثر شخصيات التراث شيوعا في الشعر العربي الحديث ، حتى لا نكدّ نفتح ديوانا من ديوانين شعرنا لتنا الحديثين إلا ويطالعنا وجه السندباد من قصيدة أو أكثر من قصائده^(٩٣) .

والنتج لاستخدام هذه الشخصية التراثية في القصيدة المعاصرة ، يلاحظ نوعين من الاستخدام . في النوع الأول يقي الرمز عنصرا

أنا الشفري
رسول الصعاليك والأغربة .
بعث لأفنى جمد الأبطال من أمّه
لأحرق يابس ليل الطواغيت والأضغرا .

أنا الشفري
شهيد الصعاليك والأغربة .
وسرّ التخير عفا
وروح المندوه
وكفارة الأفسس الملنبة
أبذكر في الشر بالشر ؟
لا يابس
عما وبعت أدو أهبة
نلرت لورد الرضا والسلام
مخير وسيلو وفوسى
وهيوه حزل ، وبستان شمسي .

أنا الشفري
نخيرت موي يحد الحسام
لأبث حيا يحد الحسام
على كل خارطة شفري
وفي كل أغنية شفري
ومن كل مجزة شفري
يموت يحد الحسام ويحيا يحد الحسام^(٩٤) .

ولا يترك سميح القاسم القصيدة ، أو لنقل لا يترك القارئ قبل أن يضع له بعض الإشارات التي تعينه على تفهم شخصية الشفري ، وبعض الشخصيات الأخرى التي وردت في القصيدة . ومما كتبه في إشاراته في نهاية القصيدة :

الشفري : إحدى الشعراء الصعاليك : وأجل أغربة العرب قاطبة ؛ تقلّقه بنو شبابة وبنو سلامان بالاستغلال والاستعباد حين حاول ممارسة حقّه الإنساني في الحب . . . ولم يطل به الوقت لاكتشاف الضرورة في ممارسة العنف ضدّ ملكيّة ومستعبدية إذا هو شاء استرداد ذاته السليبي^(٩٥) .

في الاقتباسات السابقة كان الرمز التاريخي يتعلق بشخصية تاريخية ما ؛ لكن الرمز التاريخي لا ينحصر في هذا النمط ، وإنما يتعدّى ويترجّح ليشمل أنماطا أخرى ، مثل الرمز الدال على حدث ، والرمز التاريخي الجعبي (أي الدال على فئة أو أمة أو حقبة متميزة) . وكشف الدلالة التي يمثلها الرمز في هذه الحالة أيضا يصبح ضروريا لكسر أقفال غموض النص الشعري . وسنكتفي للتدليل على هذا الغرض بالإشارة إلى قصيدة صلاح عبد الصبور « همم التناثر »^(٩٦) .

والنتج ، كما هو معروف تاريخيا ، جماعة أسيرة ، تمثل هجمة أو قوة تدميرية تخريبية زحفت على أجزاء كبيرة من الشرق ، بما فيه العالم

الشح في أفتنة العبارة
ضيمت رأس المال والتجارة
عدت إليكم شاعراً في فمه بشاره
يقول ما يقول
بطرفة تحس ما في رجم الفصل
تره قبل أن يولد في الفصول (٩٣).

أما النمط الثاني فهو الذي يتخذ فيه السندباد وجه المنفي المشرّد، الذي تتقاذفه الشيطان، وترفضه السواحل، لعدة اعتبارات ناتجة عن التمازج الحاد بين ما تحمله نفس السندباد من بدور الرقص والثورة، والتوقّ للمنتهب إلى تحقيق الحلم، من جهة، وما يريد به أهل الجزيرة أو الشاطئ من استمرارية الوضع التخديري الذي تمسّحت عليه أجسادهم، من جهة أخرى. وما يفرقه عن النمط الأول أنه أجبر على الخروج من الساحة، في حين مازال الأول في الساحة يحاول التغيير والتوير. ولعل الدارس يلاحظ بسهولة قابلية هذا النمط الثاني للانتشار بكثرة في القصائد المتعلقة بالأساطير الفلسطينية، وما أحاط بالفلسطين من ظروف تشرد، وحيل مستمر:

فتحن الآن في فقر للمدى
كالسندباد أضياعه البهر (٩٤).

والفلسطين المهاجر، الذي حاول أن يهيم، ويؤثر، لكنه أجبر على الخروج من الساحة، لأن أهل الساحة لا يريدون مثل هذا التوير، هو هذا النمط السندبادي في كثير من القصائد. يقول عبد الوهاب الياني:

السندباد أنا
كتوزي في قلوب صغاركم
السندباد يزي شحاذ حزين
عار طعين
النمل يأكل لحمه
وطيور جارحة السنين (٩٥).

ومن الأمثلة الحديثة جداً قصيدة للشاعر التونسي محمد المهدي بوقرة، بعنوان «القدائي»:

والقدائي القليل
سندباداً
لم يزل يئس أوجاع الرحيل
مبحراً في دمه
يوصل من جبل لجبل
وعلى أجبافه
نوم النصب (٩٦).

ولدى جانب رمز السندباد تبرز عشرات الرموز الأخرى في القصيدة المعاصرة، وهي رموز مستقاة من مختلف مصادر التراث، من أفتنة، وشكالية وعادة شعبية. ويعدّون مثل هذه الرموز في إطارها المناسب الذي أورده الشاعر، فإن القارئ المتصّل لن يدرك ما أحدثته في

ضمن عناصر أخرى في القصيدة؛ أي أنه في هذا النوع لا يشكل الركيزة الأساسية التي بنيت عليها القصيدة. أما في النوع الثاني فيأتي الرمز إطاراً عاماً للقصيدة، يتحرك الشاعر ضمنه. وفي هذا الإطار كثيراً ما يتعمّص الشاعر شخصية السندباد، «فيستحلّ حل ملامح السندباد» وأبعاد رؤيته الذاتية الخاصة، ويستعير لنفسه الملامح التراثية للسندباد، بحيث يتلاشى السندباد في الشاعر، والشاعر في السندباد، ومن خلال امتزاجهما، وتلاشي كل منهما في الآخر، تتجسد الرؤية الشعرية، وتتكمّل القصيدة (٩٧). وتبعاً لذلك فقد تعددت وجوه السندباد عند الشعراء. وصل الرضم من تعدد هذه الوجوه، فإنه يمكن ردها إلى عطين رئيسين: وجه مازال حضوره قائماً في الساحة، يحاول تغيير للمجتمع من حوله، ويثور؛ ووجه خرج من الساحة مغنياً مهجوراً.

وفي النمط الأول يبرز السندباد مغامراً لا يتنحى بالرؤى السائلة حوله، وعيد لزما عليه أن يقوم بعملية استكشاف ذات أبعاد أفتنية أو عمودية، يفرض تغيير تلك الرؤى. أي أنه يقوم بعملية إنارة وتوير في الوقت نفسه. وليست عملية الإبحار أو للمغامرة أو الاستكشاف مقصورة على المساحة للكانية الواقعة خارج الذات، بل إنها يمكن أن تنجس إلى الأصعب، أي إلى الذات نفسها، في رحلة طويلة من العذاب والمعاناة.

وربما تكون قصيدة خليل حاوي «السندباد في رحلته الثامنة» من أغنى القصائد التي وثقت هذا الرمز للشعبي، وتفتحت فيه حياة جديدة. أو كما يقول أحمد عبد المطلب حجازي «أُلح عليه حتى استخرج منه إمكاناته بلورة» (٩٨). وكما ذكرنا، فإن مسار الرحلة يمكن أن يكون عبر الذات، أو خارجها، وهذا ما يتمثل في هذه القصيدة، يقول في المقدمة:

«وما يمكنني من السندباد في رحلته أنه راح يبحر في دنيا ذاته، فكان يقع هنا وهناك على أكاديس من الأمتعة المتبقية والمغامير الرثة، رمى بها جميعاً في البحر، ولم يأسف على خسارة. تعمّرت حتى بلغ البعري إلى جوهه فطرته، ثم عاد يعمل إلينا كنزاً لا شبيه له بين الكنوز التي اقتنصها في رحلاته السابقة» (٩٩).

لذلك فإن السندباد يصرح بعد هروته من هذه الرحلة، بأن ما يجعله هذه المرة مختلف تماماً عن رحلاته السابقة:

رحلاتي السبع روايت عن
القول، عن الشيطان والمغارة
عن حيل تميها المهارة.
أعيد ما تحكى وماذا، حيث
هيهات أستعيد،
ضيمت رأس المال والتجارة.
ماذا حكى الشلال
للبر واللسود
لربشة تجرد التعمية، تحفى

إن مثل هذه المقارنة التي من شأنها أن تزيد في ثراء النصّ وعصمة ، لا يمكن التوصل إليها إلا من خلال فهم هذا الرمز ، وإحاطته إلى مصدره الأصلي .

ولمّا جانب الرموز الكثيرة المنظمة من ألف ليلة وليلة ، هناك عشرات من الرموز الأخرى المنظمة من التراث العربي الشعبي ، بكل ما يمثله هذا التراث من شمولية ، وعمق ، وتجسّد . فحسب البسوس ، وسيرة سيف بن ذي يزن ، والسيرة الهلالية ، وسيرة عنترة ، وزرقانة البعلامة . . وغيرها ، ورموز شعبية وجد فيها الشاعر المعاصر كنزاً قابلاً للتوظيف في أطر عصرية . ومن ثم فإن عدم إحاطة القارئ بما تمثله هذه الرموز يقف حائلاً بينه وبين القصيدة ، ويقللها بنشأه ضبابي ، مُضغياً عليها طابع الإغماض .

٢ - الغموض اللفظي

(أ) اللفظي الدلالي .

(ب) اللفظي التركيبي .

(أ) الغموض اللفظي الدلالي

ونعني به انصراف اللفظ إلى معنى مرتبط بتجربة معينة ، أو بحالة نفسية واعية أو لا واعية ، ليس منفصلاً عن أطر الدلالة اللفظية لللفظ . وإتّضح ما نعنيه نقول إن كلمة « الشجرة » ، مثلاً ، تحمل مدلولاً لغوياً معيّنًا ، وهو ما قام على ساق من التنبات . ويمثل هذا المعنى ، وفي هذه الحدود ، ليس هو بالضرورة المعنى الدلالي للكلمة في كثير من القصائد التي نقرأ فيها على هذه الكلمة ، كما يتضح في الأمثلة التالية :

١- أ - أه كم أطمعت حين بلوح الشجرة

ولكم سرت هل أهدأني التكررة
للقلع . لعتاق وثني (١٠٠)

٢- أ - في البلدة كنت رجلاً . . وامرأة . .
وشجرة (١٠١)

ب = ستقوم الشجرة

ستقوم الشجرة والأفصان

ستقوم في الشمس وتضهر

وستشرق ضحكات الشجر (١٠٢)

ج - ١ = حنّار على ساق الشجرة
صلبها ، دقوا مسماراً
في بيت الميلاد الرحم (١٠٣)

ج - ٢ = وأريد أن أقمص الأفصان
قد كذب للماء عليه (١٠٤)

في المثالين (١-أ) و (٢-أ) يتخذ اللفظ (الشجرة) معنى دلاليًا مرتبطاً ببعد الخليفة ، وطرد بين البشر ، يمثلان في آدم وحواء من الجنة ، بعد أن أغرت حواء آدم بقطف ثمرة من الشجرة . وكما يلاحظ ، فإن المعنى اللغوي للكلمة لم يتف هنا ، وإنما اتسعت الدلالة

القصيدة بشكل عام ، وفي الجملة الشعرية التي احتوتها بشكل خاص ، من عمق في المعنى ، وكثافة في التعبير :

وتسرق خاتمي في الليل جنية

وأصرخ يا علاء الدين . . ضاع السر

كيف أنك هذا الظلم الأسود

ولا شيك . . ولا ليك (٩٨)

كيف يمكن للقارئ ، مثلاً ، أن يمثّل الجنيّ المشحون بما خلقته الجملة السابقة ، دون أن يمثّل غملاً حكاية علاء الدين وإخاتيم السحري ، وعالم الجن ، ووقوف هذه الأنا (وتسرق خاتمي - وأصرخ - أنك) مجردة من ذلك الحاتم الذي كان امتلاكها إياه يقرب إليها البعيد ، ويحقّق لها المحال .

وفي أمثلة أخرى ربما أتى الرمز الشمسي غير صريح ، كما هو في المثال السابق . ومهمة الربط هنا بين سياق القصيدة وما تحويه من رمز أو إشارة غير صريحة تصبح مهمة أصعب منها عندما تكون الإشارة صريحة . وسأمثل لهذا بقطعة من قصيدة « أشدود المطر » ليدر شكر السياب :

أكاد أسمع العراق يلخر الرهود

ويغزن البروق في السهول وإجاب

حتى إذا ما طفت منها غمتها الرجال

لم تترك الرياح من ثمود

في الواد من أثر . (٩٩)

يمكن أن يقال من هذا المقطع إنه يشتمل على إشارتين تراثيتين ؛ إحداهما دينية (ثمود) ، والأخرى شعبية (فطس عنها غمتها الرجال) . ولا ينبغي أن استدعاهم القارئ للإشارة الأولى إلى ذاكرته مهمة أسهل من استدعاهم الثانية ، وذلك لسببين : الأول أن ثمود وردت صريحة في المقطع ، والثاني أن أمة ثمود التي استحدثت غضب الله فسحت ، معروفة لدى القارئ من خلال ورويتها في كثير من سور القرآن الكريم (٩٩) . أما الإشارة الثانية و فطس عنها غمتها الرجال ؛ فهي ترمز إلى القمم التي كان الجنيّ حياً في داخله في قصص ألف ليلة وليلة ، قبل أن يتشبهه الصياد الفقير ويغمره . وليس باستطاعة كل قارئ كشف هذا الرمز في المقطع . لكنه يشير هذا الكشف يبقى جزء كبير من ثراء المعنى وعصمة نصّياً . والصيد كذلك في ألف ليلة وليلة ، يمر في مرحلتين زمنيتين متباينتين : الأولى قبل أن يعاقب القمم بشياكه (وهو في هذه المرحلة فقير ، ضعيف ، هامس) ، والثانية بعد أن يعاقب القمم بشياكه ، ويتفتح ، فيخرج منه الجنيّ ساجداً له ، لأنه حرره من سجن الطويل ، ويصبح منذ ذلك الحين عبداً للصياد . وعندما تنتهي حال الصيد ، فينقلب فقره إلى ثراء ، وضعفه إلى قوة . وهذا ما أراد السياب في استخدامه لهذا الرمز . وكأنه يريد أن يرسم مرحلتين في حياة العراق ؛ الأولى قبل أن تتحقق الثورة (والثورة في القصيدة كانت نبوءة ، ولم تكن واقعا حقيقيا) ، وفيها حال العراق كحال الصياد قبل أن يعاقب القمم بشياكه ؛ والثانية بعد أن تقوم الثورة ؛ وعندما يستقر حال العراق تغيراً جذرياً ، كما تغيرت حال الصياد .

تشمل معنى مرتبطا بتجربة معينة ، مربيا الإنسان من خلال مرور أي البشر ، أقم ، بها .

أما في المثال (ب) ، فقد انصرفت الدلالة إلى معنى آخر مختلف ؛ فالشجرة هنا أمة (الأمة العربية) عريقة في وجودها ؛ ولهذا الوجود جلوس ضاربة في أعماق التاريخ ، كالشجرة التي جلوسها ضاربة في أعماق الأرض . ومثل هذه الشجرة لو قطع جلوسها فإن جلوسها قادرة على إثبات جلوس وفروع أخرى . كذلك الأمة التي أصابها هزيمة ساحقة كهزيمة حزيران ، قادرة على أن تنقف على قدميها مرة أخرى ، وتعود - من ثم - أقوى مما كانت عليه في السابق .

وفي (جـ - ١) و (جـ - ٢) انصرفت للمعنى إلى دلالة الخصوصية والحيلة . وربما يقول قائل ، إن هناك نقطة تلاق بين دلالة اللفظ في (ب) ودلالته في (جـ) ؛ وهذا صحيح ؛ لكن الدلالة في اللفظين لا تنقف عند حدود نقطة التلاقي ، بل لجأوها إلى ماض أبعد من ذلك . فالشجرة في (ب) يتوافر فيها عنصر الخصوصية والحيلة ، لكنها إلى جانب ذلك تحمل دلالة مرتبطة بتجربة معينة . وفي (جـ - ٢) أيضا ، يتوافر في الكلمة معنى الخصوصية والحيلة ، لكن دلالتها ليست مرتبطة بالتجربة التي لربطت بها في (ب) .

وللمزيد من التوضيح نأخذ لفظا آخر مثل « السفر » . والإطار العام للكلمة يحتمل على عنصر حركة أو انتقال . لكن طبيعة هذه الحركة أو التحولها ليس واحدا في جميع القصاصد ؛ فالسفر ربما يكون سفرا جغرافيا ، وربما يكون سفرا تاريخيا ، وربما يكون سفرا في أغوار الذات ، بغية تعرفها واستكشاف طاقاتها الحيوية . وسأستل هذه الكلمة بمثلين ، في محاولة لتوضيح إمكانية وجود هذه دلالات للكلمة ذات البعد الواحد ، وليكن هذا البعد بعدا جغرافيا .

١ - « يسافر كائنات » ، لكننا لا نعود إلى شيء ، كان السفر طريق اليوم (١٠٠) .

ب - لا أفارقك السلامة يا أرض بايل ، لكن وداها
وهد حيلة المضطر إلا السفر
وداها شدت
على إسبحي المحيط .. هيهات أنسى الهدايا (١٠١)

فالسفر في المثالين ، كما هو واضح ، سفر جغرافي ، أي حركة وانتقال من مكان إلى آخر . لكنه في المثال (أ) يختلف عنه في المثال (ب) في ناحيتين بارزتين .

الأولى : التكرار .
الثانية : خيبة الأمل في الوصول .

يعني أنه في (أ) رجيل يتكرر ، دون أن يصبحه أصل مرثى في الوصول ، على عكس ما هو في المثال (ب) . ويمكن للقاري أن يتوصل إلى إدراك هذا الاختلاف من خلال قرائن احتواء الجملتان الشمرتان (أ) و (ب) . فالجملتان الشمرية في (أ) بدأت بالفعل « تسافر » متروعا بكاف التشبيه ثم للشبه به . فالسفر في هذا الجزء من الجملة علفي ؛ أي تسافر كما يسافر كل الناس . لكن الجزء الثاني من الجملة (لكننا لا نعود إلى شيء) يدلله الشاعر بكلمة « لكن » التي تعيد الاستدراك ، « أي رفع ما يتوهم ثبوته » ؛ ومعنى آخر ، فليتها

تسبب لا بمعناها حكما يتخالف الحكم الثابت لا قبلها . ومعنى هذا أن حكم السفر هنا ليس كما أتتبه الجزء الأول من الجملة . وليس هذا من قبيل التناقض ، بل هو مصدر قوة للمعنى الذي يريده الشاعر . فالشاعر كأنه ينقف عاجزا عن إدراك سبب هذه الظاهرة التي يعانيها بوصفه فردا ضمن المجموعة التي يتنى إليها ، ويعبر عنها . فالجماعة هذه تسافر كما يسافر كل الناس ، لكن الناس الآخرين يصلون في العادة ، أما جماعته (شعبه) فانها لا تصل ، وكأن سفرها ليس في طريق له بداية ونهاية .

أما في المثال (ب) ، فالشاعر على يقين تام من عودته . والقربة الدالة على ذلك أنه لم ينس أن يربط خيطا على إصبع يده ، كي يتذكر - وهو في مكان سفره - أن عليه إحضار الهدايا التي طلبت منه قبل أن يسافر* . والقاري الواعي عليه أن يتبين مثل هذه الدلالة في اللفاظ . ذلك بأن الكلمة في القصيدة الناجحة « تتجاوز معناها المباشر لتصل إلى معنى أوسع وأعمق .. إنها تعمل على ذاتها ، وتشير إلى أكثر مما تقول » . (١٠٢)

(ب) الفموض اللفظي التركيبي .

من المتفق عليه أن اللغة نظام من الرموز الصوتية . ويمكن « قيمة أي رمز في الاتفاق عليه بين الأطراف التي تتعامل به . كما أن قيمة الرموز اللغوية تقويم على علاقة بين متحدث أو كاتب وموثر ، وبين مخاطب أو قارئ ، هو إبتلاني (١٠٣) » . كما أن الكلمة في الجملة تنبى وظيفتها من خلال علاقتها بما لجأوها من الكلمات سابقا ولحقا . ومن ثم فإن السماع أو القاري يقوم بعملية توقع لا شعرية عذب سماع الألفاظ أو قراءتها ، قبل أن يتكبد وصولا إلى سمعه أو بصره ، ثم إلى جهازه الحسي . فعمل سبيل المثال ، عند سماع كلمة مثل « فرد » ، تحصل في ذهن السماع أو القاري عملية توقع سريعة لما سيتبع هذه الكلمة ، كأن يكون هذا التابع عصفورا أو مغنيا ، أو ما شابه ؛ وذلك لأن السماع - نظرا لتكون حسيلة لغوية قرائية سابقة لديه - صار يربط بين هذا الفعل ومثل تلك الكلمات .

كلمة أخرى مثل « رائحة » تستدعي في الذهن مجموعة من الكلمات المتوقعة : رائحة عطرية .. رائحة وردة .. رائحة كريمة .. إلخ . وهكذا يمكن أن يقال إن كل كلمة أو عبارة ترتبط في عقل مكتسب اللغة أو مستخدمها بمواقف خاصة ، وظروف معينة (١٠٤) .

والشاعر ، بوصفه مبدعا ، عندما يصوغ من مجموعة اللفاظ جملا وتركيبات لإيصال الفكرة أو التجربة ، فإنه يلجأ إلى اكتشاف حضور هذه اللفاظ من طريق التأليف بينها بطريقة يفترض فيها أن تتماشى مع ما استقر في نفوس الجماعة . فلذا لم يتماش مع ذلك ، فإن عملية التوقع تخفق ، وغافيا القاري أو السامع بشيء لم يلقه . ومن هنا سيتحدد جزء كبير من موقفه تجاه ما يقرأه أو يسمعه ؛ فلما أن يقابله بارتيتاج ، ولما أن يقابله بتفوق .

* عادة ربط عيط على إصبع من أصابع اليد عند اللعب إلى لفظة من العادات الشعبية الريفية في أكثر من بلد عربي ، وذلك بغرض تذكير المسافر إلى الهدايا . طلب منه إحضاره ، بخاصة إذا كان ذلك عليه من المزينين على الشخص .

غير معروفة .. وتلك هي الخاصية
الجمهورية للشعر الحديث ؛ إجلال لغة
الحلق ، على لغة التعبير^(١١٦) .

وللتلخيص على هذا الفرق بين لغة القصيدة التقليدية ولغة القصيدة
المعاصرة سندرس الأمثلة التالية ؛ اثنين منها من الشعر التقليدي :

أ - إليا أبو ماضي :

- ١ - قالت وصفت لنا الرحيق وكوبا وصريهما وملجوها والماصرا ..
- ٢ - والحفل والقلاح فيه سالكوا عند السا برهي الطيخ السالكوا
- ٣ - ووقفت عند البحر يدبر موجه قريحتهم بالأفلاك بحرا هادرا
- ٤ - وأوتيت في كل قعر روضة وأوتيت في كل روض طابرا
- ٥ - لكن إذا سألت امرؤ منك امرأا أبصرت عتارا يخاطب حاكرا
- ٦ - من أنت بلدا ؟ فقلت لها أنا كالكهرياء أرى غيبا ظاهرا
- ٧ - قالت لمعرك زمت نفس ضلة ما كان فرك لو وصفت الشاهرا^(١١٧)

ب - أحمد شوقي :

- ١ - وتري القضاء كحافظ من ممر نُسِبت عليه يداني الأناج
- ٢ - الغيم فيه كالتصام يدبنة بركت وأخرى خلقت بجنيح
- ٣ - والشمس أبهى من عروس يركبت يوم الزفافك بمسجد وضاح
- ٤ - والماء بالواني يخال مساربا من زهيق أو ملقبت صفيح
- ٥ - يمشي له شمس النهار أشعة كانت حلي التلوهر والسيح
- ٦ - يزهو على ورق القصون نهرها زهو الجواهر في بطون الراح^(١١٨)

ج - ١ - أدونيس :

الورق الناعم تحت الجرح
سفينة للجرح
والزمن المالك مجد الجرح
والشجر الطالع في أهدبنا
بحيرة للجرح^(١١٩) .

ج - ٢ - عتيبي عند فراشة

والرعب يضرب أختياني

من أنت ؟

ومع ناله

وب يعيش بلا صلاة^(١٢٠) .

ج - ٣ - يتكبر السجن على قملتي

إحداها حيلي ، وتلك التي

ماتت ، تصب الأكل في قصعتي^(١٢١) .

فيما يتعلق بالنص و أ ، يمكن الخروج بالملاحظات التالية بعد القراءة
الأولى :

• نقل حوار تم بين اثنين (هي وهو) . وتقوم هي « بالجزء الأكبر
من الحوار .

• موضوع الحوار : رغبة الشخصية الأولى « هي » في تعرف كنه
الشخصية الثانية « هو » .

إن عملية التوقع هذه ، والموقف الناتج عنها ، كانت ولا تزال من
الأسس التي تحدد موقف المثقفي ، من الشعر الذي يتلقاه . ولعل
أوضح مثال على ذلك في الشعر القديم ، ما أثاره شعر أبي نغم من
جذل قوله ، فمن متقبل له ، ومن نافر منه . وجزء كبير من ذلك
الغور يعود إلى عدم توافق عنصر التوقع الذي ذكرناه .

وقد فحص الأملسي أبو القاسم الحسن بن بشر (ت : ٣٧٠ هـ) في
كتابه « الموازنة بين الطائفتين » مثال هذا الموقف حين اشترط في الشعر
الجيد أن يحتوي على أربعة أشياء ، هي جودة الآلة ، وإصابة الغرض
المقصود ، وصحة التأليف ، والانتباه إلى تمام الصنعة من غير نقص
فيها ، ولا زيادة عليها^(١٢٢) .

وما يحتمل هنا ، ما جعله الأملسي الشرط الثالث ، وهو صحة
التأليف ، حيث يقول : « فصحة التأليف في الشعر وفي كل صناعة
هي أقوى دعائمها بعد صحة المعنى »^(١٢٣) . وما يعنيه الناقد جذا
الشرط تجده مفصلا في موضع آخر ، حيث يقول : « وإذا أرادوا
المعانى إذا وقعت أنفاؤها في مواقعها ، وجاءت الكلمة مع أخصها
المشاكلة لها ، التي تقتضي أن يجاوزها لمنهال : إما على الاتصاف أو
التضاد ، حسبما توجه قسمة الكلام »^(١٢٤) . وبعد أن يورد بعض
الأمثلة الشعرية على ذلك ، يخلص إلى القول بأن الشعر الجيد ، من
هذه الناحية ، « هو الكلام الذي يدل بضمه على بعض ، ويغيب
بعضه برباب بعض ، وإذا أنتدست صدر البيت علمت ما يكمن في
عجزه »^(١٢٥) .

من هذا المنطلق جاهد نفور الأملسي من كثير من شعر أبي نغم ، مرتبها
أن الشاعر قد خرج إلى الحلال ، وإلى ما لم يلقه العرب في استعلازهم
ولغتهم حين جعل « للشعر أهدبا وهذا تقطع من الزند .. وجعل
للملح بدا ، ولقصائده مزامير إلا أنها لا تنفخ ولا تزرع » وجعل
المعروف مسليا تارة ، ومربدا تارة أخرى ..^(١٢٦) .

وشبه بما ذكره الأملسي ، ما أشار إليه القرطاجني حين وضع أنه
عند وضع صور التركيب الذهني في أجزاء الكلام على غير ما يجب ،
تتكرر الألفاظ لذلك^(١٢٧) .

وبحجرة الشعر الحر في عصرنا حاولت ، على أيدي الظليعين من
شعرائها ، أن تتمرد على القصيدة القديمة شكلا ومضمونا . وما يحتمل
في هذا المتمرد هنا ، التركيز على معنى الشاعر إلى إعادة ترتيب علاقات
الألفاظ بعضها ببعض ، في نظام تحكم في التجربة والانفعال أكثر
ما تحكم في العلاقة الموروثة . وهو في ذلك يفرغ الكلمة من شحنتها
الموروثة التقليدية ، ويملأها بشحنة جديدة تخرجها من إطارها العادي
إلى إطار لم تصود عليه الأنواق قديما .

وفصل أدونيس هذا الخروج بقوله :

ما الفرق الحاسم بين الكتابة العربية
الشعرية القديمة ، والكتابة الحديثة ؟ إنه
الفرق بين التعبير والحلق . كانت القصيدة
القديمة تعبيراً ، تقول للمعروف في قالب
جاهز معروف ..
القصيدة الحديثة (الطليعية) علق في تقدم
للقارئ ما لم يعرفه من قبل في بنية شكلية

الشمس/ كعروس برقت يوم الزفاف بمسجد .
للماء/ صلاب من زئبق ، أو ملقيات صفاح .
نثر أشعة الشمس/ كالجواهر في بطون الرياح .

فبعد حلولة تلمس علاقة منطقية (والمنطقية هنا تعني ما يكون قد استقر في الأذهان نتيجة لاستخدامات سابقة كثيرة عبر عصور اللغة) بين أطراف الصورة فيما سبق ، نجد هذه العلاقة متوافرة وحاضرة في الشعر ، ومتشعبة مع نظرة القرطاجي وغيره من النقاد القدماء ، التي حلّوت من أن يكون للمعنى قد وضعت صور التركيب الذهني في أجزائه على غير ما يجب ، فتكره الألفاظ للذك ، كما سبق أن ذكرنا .

جدول رقم (٢)

وترى الفضاء

حافظ من مرمر

بدائع الألواح

[النعام] بديعة بركت

حلقت بجناح

عروس برقت

يوم الزفاف

عسجد وضّاح

مساريا من زئبق

بعثت له شمس النهار أشعة

ورق الفصون

بطون الرياح

إن تلمس العلاقة بين مجموعات الألفاظ في هذا الجدول ، كما هو واضح ، ليست مسألة خارج نطاق النمط الذي استقرت عليه في ذهن القارئ ، أو السامع على مدار مئات السنين .

في النص « ج - ١ » تشكل كلمة « الجرح » البؤرة التي تجتمع حولها بقية مفردات الجملة ، وما تبع ذلك من تحقيق علاقات بينها ، أول ما يلاحظ فيها بذكارة في الربط لم تقص من قبل .

ربما لا يندش القارئ على سبيل المثال ، أن يكون الورق نائلاً ، لكنه سيفاجأ حين يكون الورق نائلاً تحت الجرح . وأي جرح ؟ ويدرك هذا القارئ نفسه أن يكون الزمن حالكا ، لكنه سيجد العلاقة بين هذا الزمن أهلك ، وجعله مجدا للجرح الذي يتكلم عنه الشاعر ، علاقة جليدية أو مفاجئة تماما . والقارئ نفسه لن يعمد لارتباط الكلمتين « الشجر » و« الطالع » أحدهما بالآخر ، لكنه سيصلح حينما يرى الشجر طالما في الأهداب . وستزداد المفاجأة عنده عندما يرى هذا الشجر الطالع في الأهداب يتحول إلى بحيرة يتشكل منها الجرح .

وفي النص « ج - ٢ » لن يجد القارئ غرابة في السطر الأول : عيناى عند فراشة . لكنه في الوقت نفسه لن يتوقع مجيء كلمة « الربعب » في بداية السطر الثاني معرفة وسبقة بالوراء ، لأن الشاعر في هذه الحالة قدّم شيئا يوحى بأنه معروف ، بدليل ارتباطه بالـ « ١ » .

• سيود المزيد حول هذه النقط في الصفحات التي تلت في تمهيدية المراجع .

• نتيجة الحوار : إغراق الشخصية الأولى في فهم كنه الشخصية الثانية .

وعند قراءة النص قراءة ثانية يمكن الخروج أيضا بالملاحظات التالية :

• يتكون النص من أربع جمل شعرية* . الأولى تشمل الأبيات من ١ - ٥ ؛ والثانية جزء من البيت السادس « من أنت يا هذا » ؛ والثالثة تمتد البيت السادس ؛ والرابعة تشمل البيت السابع .

• الجملة الشعرية الأولى ، كما هو واضح ، طويلة استغرقت خمسة أبيات في القطعة . أما الجملة الثانية فهي في حقيقتها ليست أكثر من مجرد تكثيف شديد للجملة الأولى ، دون أن تضيف إليها جديدا . وربما تكون ثالثها محصورة في هذا . أي تكثيفها للأولى ، وتأكيد لها عن طريق إعادة طرحها بكلمات أقل .

• أما الجملة الثالثة فتعمل ردّا على الجملتين السابقتين ، أو بصير آخر ، تحاول أن تضيء بقعة الظلمة التي تضمتهما الجملتان ١ و ٢ ، وإن كان الشاعر ، في الوقت نفسه ، قد جعلها تحف في ذلك .

• وتأتي الجملة الأخيرة معبرة عن استمرارية موضوع الاستفهام في الجملتين الأولى والثانية ، لأن الجملة الثالثة أخفقت ، كما قلنا ، في عملية تنوير البقعة المظلمة .

الذي يمتد أكثر في هذا النص ، هو علاقة الألفاظ التي تكوّنت منها الجمل الشعرية بعضها ببعض الآخر . ولنبدا بكلمة « الرحيق » في الجملة الأولى . والرحيق كما هو معروف من أسباه الحمر ، وهو من أعنتها وأفضلها^(١٢٢) . وكما نرى ، فإن الكلمة جاءت متبرعة بأربع أسباه . ولونفقتا النظر في هذه الأسباه : كويها ، صرعيها ، مليريها ، معاصرا . للاحتنا أنها أسباه مرتبطة ارتباطا وثيقا بكلمة الأولى . ولذلك يمكن القول إن ورودها في البيت قد جاء متوافقا مع ما يمكن أن يكون القارئ أو السامع قد توقعه . وعلى هذا التوقع يمكن أن ينطبق على ألفاظ الجمل الشعرية الأخرى في القطعة : الحفل/ الفلاح . يرحى/ القطيع/ السايرا . البحر/ يهدر/ موجه . يحر/ هادرا . سحرت/ الساحرا . فقر/ روضة . روضة/ طافرا . خفا/ ظاهرا .

النص (ب) يمكن أن يعد جملة شعرية واحدة ، تمثل لوحة عناصرها البارزة : الفضاء - الشمس - اليوم - ماء الوادي - الشجر . ومن الواضح أن الشاعر يريد رسم لوحة فنية جميلة من خلال إبراز العلاقات الجمالية التي تؤلف بين هذه العناصر . ولهم بالنسبة لنا هنا فحص هذه العلاقات من خلال علاقة الألفاظ في الجملة بعضها مع بعض . وستقوم بإعادة ترتيب هذه الجزئيات في جدولين . الجدول الأول يبرز الصور المفردة التي من مجموعها تتكون الصورة الكلية التي أنتجت الأبيات مجتمعة ؛ والجدول الثاني يفرضه العلاقات القائمة في الزمن بين هذه الألفاظ :

جدول رقم (١)

الفضاء/ كحافظ من مرمر ، نضلت عليه بدائع الألواح .
اليوم/ كالتملم البادين ، بعشه برك أرضا وبعضه حلق .

• نتمنى بالجملة الشعرية أصغر وحدة لبية في القول الأدنى الثم . والجملة هنا قد تطور وقد تنصير ، وهي تحثف من الجملة الشعرية المحدودة بعمود الشعر .

ومثل هذه الظاهرة تتعلم في الشعر الحر ؛ لكن ظاهرة نحوية مختلفة تبرز فيه . وهذه الظاهرة هي ما يمكن تسميتها « تعددية المراجع » . وما نقصده بهذا المصطلح جواز إرجاع الضمير في الجملة على أكثر من مرجح ؛ وذلك نتيجة لعدم تحديد هذا المرجح في سياق الجملة ؛ كما يعني أيضاً إمكانية إرجاع بعض الأسماء التي لحقتها « ال التعنيدية » على أكثر من مرجح . ولتأخذ كلاً من هذين التعنيدتين بشيء من التفصيل .

(أ) إرجاع الضمير على مجهول لم يسبق تحديده .

إن الضمائر على اختلافها ، كما تذكر كتب النحو ، لا تخلو من إيهام وغموض ، سواء أكانت ضمائر متصلة أم متصلة أم مستتر . ولذا نجد في الجملة المشتملة على الضمير « مرجعاً » مهمته إزالة الغموض الحاصل أو تفسيره . وقد أطلق النحاة على ذلك المفسر الموضح « مرجع الضمير » . والأصل في هذا المرجح أن يكون سابقاً على الضمير . لكن القاعدة النحوية أجازت في الوقت نفسه إعمال مرجع الضمير « للتقدم لأسباب بلاغية ، وإحاطته على مرجع متاخر » (١٢٥) .

كما بين علماء النحاة في حالة تعدد المراجع للضمير ، يجب أن يعود الضمير على الأقرب . أمّا إذا تعلقت المراجع عن غير تفاوت في القوة ، فالأحسن عود الضمير على الجميع . مثال ذلك : جاء الأقارب والأصدقاء فأكروهم . فالضمير هنا سائد على الأقارب والأصدقاء معاً ، وليس على مرجح دون آخر .

وفي كثير من نماذج الشعر الحر ، يفتقر القارئ عاجزاً عن إرجاع الضمير في الجملة على مرجح معين ؛ وذلك لعدم وجود قرينة عمدة في النص أو في الجملة تبيّن على تحديد هذا المرجح . ولننقل عن ذلك بقطع من قصيدة خليل حاوي المعروفة « الجسر » :

ما له يشق فينا البيت يبتين
ويجري البحر ما بين جليله وعتيق
صرخة ، تقطع أرحام
وتزئق هروق .
كيف تبقى تحت سقف واحد
ويبحر بيتنا . . . صود
وصعراء ورماد يارد
وجليله (١٢٦) .

فعند محاولة إرجاع الضمير المتصل « نا » في « فينا » و « بيتنا » ، والضمير المستتر « نحن » في « نبقى » على مرجح معين ، تنشأ إشكالية ليس من السهل حلّها ؛ وذلك لعدم وجود قرينة عمدة تعين القارئ في ذلك . وهذا قارئ ناقد ، هو الدكتور جورج حديان ، على سبيل المثال ، يرجع هذين الضميرين على ثلاثة مراجع كلها غمضة : فالضمير هنا يمكن أن يعني الناس كافة ، ويمكن أن يعني أمة معينة ، ويمكن أن يعني الشعراء فقط (١٢٧) .

ومثل هذا يمكن أن يقال عن « والجماعة » وضمير الغائبين « هم »

وكذلك في الإجابة عن السؤال : من أنت ؟ متصلة بـ « ومع تائه » . فالمرجع مثلاً يرتبط عبر الحقيفة الزمنية السابقة بملاقات عمدة مثل : الطول ، والقوة ، والصلابة . . إلخ ؛ لكنه هنا يرتبط بالتردد ، وهي علاقة مفاجئة تماماً .

ومثل هذا يمكن أن يقال عن السطر الأخير : « ربّ يعيش بلا صلاة » ، حين وضعت الصورة اللغوية المرتبطة باللفظ « ربّ » غير التراث ، على غير ما يجب أن تكون عليه ؛ فأغرب يقبل له ، ولا يقوم هو بهذا الفصل . وفي هذه الحالة فإن القارئ سيجد نفسه مضطراً إلى البحث عن معان أخرى للسطر . ومثل هذا السطر ، وغيره كثير في الشعر الحر ، مما يفتق تماماً وما ذكره إيسون عن النمط السادس من أنماط الغموض .

وفي النص « جـ » ٣ « يجد القارئ نفسه حائراً عندما يفتش عن علاقة بين « يتكلم » و « السجن » . وحتى إذا أُلغى في ذلك ، فإنّه سيصدم عندما يجد أن هذا الانكسار قائم على « قمتين » . وهَبْ أنه أُلغى في هذا أيضاً ، اليس عليه بعداً المثير على علاقة تربط جملة « تلك التي ماتت » ببقية الفقرة ؟ فيا عينه تعبير « تلك التي ماتت » أن هناك معرفة حاصلة بالحدث ، وهو موت إحدى القمتين . وهذا ما لم يتوارف في النص . ليس هذا فقط ، بل إن المخالفة تستمر بين وضع الصورة في النص ، ووضعها في الدهن ، فطعنا بقول :

. . . وتلك التي
ماتت نصب الأكل في قصتين .

يكون الشاعر قد أبقي على خاصية شيء كان الواجب أن تنتهي هذه الخاصية منه . فمعنى الموت انتفاء القدرة على الحركة أو العمل . لكن هذا الموت عند الشاعر ، في هذا النص ، خالف للمتلقي . ومن هنا يكون الغموض قد خلق بهذا الجزء ، مما يجعل القارئ يلهث وراء الجملة لتلك مغاليلها وغموضها .

٣ - تعددية المراجع

كثيراً ما كان فهم بيت من الشعر القديم يتوقف على مقدرة السامع أو القارئ على إعادة ترتيب كلمات البيت ترتيباً يقتضيه السياق النحوي للجملة . ففى بيت كبيت اللتى :

وترى الأوبة والمروة والفتوة في كل مليحة ضركها (١٢٨) .

نلاحظ تأخر المفعول الثانى « ضركها » عن المفعول الأول (الأوبة) ، كما نلاحظ تأخر الفاعل (كل) عن المفعول الأول . وإذا ما أُعيد ترتيب كلمات البيت بحسب ما يقتضيه السياق النحوي (وترى في كل مليحة الأوبة والمروة والفتوة ضركها) فهم معنى البيت ، وذلك ما فيه من تعقيد .

وشبهه بذلك قوله أيضاً :

ولو لم تكنو بنت أكرم والد . لكن أياك الضمض كونك لي أمّا (١٢٩)

حيث يفهم المعنى تماماً بمجرد إعادة ترتيب كلمات عجز البيت على النحو التالى : « ولكن كونك لي أمّا أياك الضمض » .

في المقطعين التاليين من القصيدة نفسها :

يعبرون الجسر في الصباح خفافا
أضلعي امتلعت لهم حسرا وطينا

سوف يغفون وتبلى
صنأ خلفه الكهان للربيع

ولكى يتضح الفرق بين سياق يحمل إرجاع الضمير إلى متعدد ، وسياق يمكن تحديد المرجع فيه بسهولة ، نثل للثاني بآيات من قصيدة عمودية لأبي القاسم الشاهي (١٩٠٩ - ١٩٣٤) يتنوان « في ظل وادي الموت » :

نحن نمشي وسولنا هاته الأكوام نمشي لسكن لأية خلية
نحن نلشوم المعافير للشمس وهذا الريبع ينفض ناهيه
نحن نلر رواية الكون للموت ولكن مسانا خدام السرورية
هكذا لنت الرياح قلالت : صل ضمير الوجود كيف البداية (١٢٨)

فالمضمار : نحن ، نا ، وإو الجماعة ، التاء ، قد تحدد مرجعها للغاري بسهولة ويسر .

إن الأمثلة المتعلقة بمتعدد المراجع الخاصة بالضمير متوافرة ، كما ذكرنا ، في الشعر البحرى . ولذا سأكتفى بإيراد نص آخر حول هذا الموضوع من شعر عبد الوهاب البياتي . وأجدد مضطرا للاستشهاد بالنص كاملا ، وذلك حتى يتضح للغاري عدم توافر القرينة المحددة التي يمكن إرجاع كثير من الضمائر في القصيدة إليها :

في سنوات العقم والمجاهدة

باركني

حانقني

كلمني

ومد لي ذراعه

وقال لي :

الفقراء اليسوك تاجهم

وقاطعو الطريق

والبرص والعميان والرقيق .

وقال لي : يَاكَ

وأخلق الشباك

واتدع القضاة والشهود والسياف

فأحرقوا لساني

وببوا بستان

وبصقوا في البئر يا مجبري

ومسكرو

وطردوا الأضياف

من أين لي أن أغير الضغاف

والنار أصبحت رمادا حامدا

من أين لي ؟ يا مغلق الأبواب

والمقم والياب :

ماتلى ، حشائي الأخير في وليمة الحياة .

فانفتح لي الشباك ، مد لي يديك ، أه . (١٢٩)

في النص ، كما يلاحظ ، وردت ضمائر بارزة ، مثل ياء المتكلم ، وواو الجماعة ، وكاف المخاطب ، كما اشتهل النص على ضمائر مستترة مثل : هو ، وأنا . وريا يتجه ذهن القاري - وهو يصعد هذا النص - إلى إرجاع الضمير البارز « ياء المتكلم » أو « كاف المخاطب » إلى الشاعر . لكن هذا الشاعر يتحدث بلسان غيره ، فمن هذا الغير ؟

ثم يأتي دور الضمير المستتر « هو » . هل من يعود ؟ أمعود هل المسيح لم هل الحضر ؟ أم هل صوفى ؟ أم هل مثل أعلى ؟ كلها مراجع محتملة . وإذا كانت في النص بعض القرائن التي ربما ترجع مرجعا على مرجع آخر ، فبصير القاري يميل إلى إرجاع هذه الضمائر على المسيح ، لأنها في النهاية تبقى قرائن غير مؤمنة .

(ب) ملغول اسم « آل المهديّة » .

لقد قُرّح التحلة بين ثلاثة أنواع من « آل » ، وكلها تفيد أساسا التعريف . و« آل المهديّة » كما عرفها التحلة ، هي تلك التي تدخل على النكرة فضيها درجة من التعريف ، فيعمل ملغولها فردا متيناً بعد أن كان مبهما شاملا (١٣٠) .

كما أرجح التحلة هذا التعريف أو التعمين ، إلى سبب مما يأتي :

١ - أن تُذكر النكرة في الكلام مرتين بلفظ واحد ، تكون في الأولى مجردة من « آل المهديّة » ، وفي الثانية مقرونة بها ، فهي تربط بين النكرتين ، وتحدد المراد من الثانية ، وذلك بأن تنحصر فيها دللت عليه النكرة الأولى . كقوله تعالى :

« كما أرسلنا إلى فرعون رسولا . فعصى فرعون الرسول » (١٣١) . فكلمة رسول ذكرت مرتين ، بقيت الأولى على نكيرها ، وقرنت الثانية بآل المهديّة التي ربطت بين النكرتين ربطا معنويا ، يجعل معنى الثانية فردا محصورا فيها دخلت عليه وجده . وهذا النوع من « آل المهديّة » أسموه « العهد السكري » . ومثل هذا قول عبد الوهاب البياتي :

تَبَيَّ حولي سود

يعلو السُود ويعلو ... (١٣٢) .

٢ - أن تلتزم « آل المهديّة » بلفظ نكرة لم يذكر في الجملة ، وذلك بغرض حصره في شيء معين ، بناء على علم سابق في زمن انتهى قبل الكلام الحالي ، أي أساسه معرفة قديمة في عهد مضى قبل النطق (١٣٣) ، كقوله تعالى : « إذ هما في الغار » (١٣٤) ، فالإشارة هنا إلى غار معهود للسامع . وهذا ما أسموه « العهد السكري » ، أو « العهد الجلي » . ومثله قول السياب :

ناب الحنّيز يشق يدي

ويغوص لظله إلى كبدي (١٣٥) .

إشارة إلى الحنّيز الذي قتل أوديس في الأسطورة .

« وإذ استعارت العرب المعنى لما ليس له إذا كان يقابره ، أو يناسبه ، أو يشبهه في بعض أحواله ، أو كان مسيا من أسبابه ، فتكون اللفظة المستعارة حيث لا تلتصق بالشيء الذي استعيرت له ، وملائمة لمعناه »^(١٤٦) .

وقد ذكرنا أيضا ما أشار إليه القرطاجي ، عما يدخل في هذا الموضوع ، حين ذكر أن من بين ما يسبب الغموض في الشعر اختلاف جزئيات الصورة في القول عما ألفت للدراك والافهام ، أو أن يكون المعنى قد وضعت صور التركيب اللغوي في أجزائه على غير ما يجب ، فتفكره الافهام لذلك^(١٤٧) .

كما وضَّح عبد القاهر الجرجاني ذلك في « أسرار البلاغة » أن عملية تجريد يجب أن تتوافر في الصورة من أجل فهمها وتذوقها . ونقطة انطلاقها هنا « أن عملية التجريد في الاستعارة ملابغ أن تعود إلى صفة أو حقل من الصفات ، يمكن أن يدرك وجودها في كلا الطرفين ، للمستعار له ، والمستعار منه ، أو يمكن أن يحس هذا الوجود على صعيد الفاعلية النفسية لكل منهما في ذات اللغوي . لذلك لا يمكن أن يؤخذ في العملية الاستعارية موضوعان (شيئين مثلا) يستحيل إدراك وجود شبه مشترك بينهما ، أو الإحساس بهذا الشبه . لكي تكون الاستعارة ممكنة ، ينبغي أن يكون ممكنا اكتشاف وجه الشبه بين الموضوعين »^(١٤٨) .

والشاعر العربي المعاصر ، متأثرا بالمدارس والحركات الأدبية والفنية المعاصرة ، كثيرا ما اتخذ يتجه في التعبير عن رؤاه وتجاربته إلى تلك الحركات والمدارس العالمية . وكثيرا ما صار يجد فيها تشكيلا مناسباً ، يتقارب تجربته من خلالها . كالفرودية ، والسريرية ، والتجريدية ، وغيرها من الحركات الفنية استهوت الكثيرين من شعرائنا ، مع تضالوت كبير من قبل هؤلاء الشعراء في فهم هذه الحركات أو استيعابها .

وليس يخفى أن هذه الحركات قد سمعت إلى تجاوزة العلاقة الموثقة أو المحسوسة بين الأشياء في محاولة لإيجاد علاقات بين أشياء في مناطق ما وراء الواقع للكشف أو المحسوس .

وهكذا بعد أن كان العقل أو الحواس وسيلة فعالة لتحديد وترسيم التشابه بين الأشياء ، أو بين جزئياتها ، أصبح اللاوعي مصدرا لتشكيل كثير من الصور . ويوضح جبرا إبراهيم جبرا (١٩١٩ -) هذه النقطة من خلال كلامه عن السريالية : يقول :

لقد وجد الكتاب في اللاوعي مصدرا غنيا للرموز ، بل إن بعضهم قال إن الاستسلام لهذا المصدر اللاعقل هو العودة إلى الوعي التي نمن عليها في القدم أنفلاطون حين قال في محاورته « إيون » : فالشاعر لا يبعد إلى أن يلهم ويخرج عن رشده ، ويتخلل عنه عقله^(١٤٩) .

لذا أصبح شاعرا في الشعر المعاصر ، التمرّد على ما تراه العين ، أو يحدسه العقل من ظواهر . فالصورة في كثير من الأحيان حلم . وإذا كانت بعض الصور مفزعة ، تنقصها الرابطة الموثقة بالعين أو العقل ، أو لا ينطبق هذا على صور أحلامنا ؟

٣ - وقد يكون السبب في تعريف النكرة ، حصول ملولها في وقت الكلام ، وذلك بأن يتعدى الكلام خلال وقوع الملول ، وفي أثناءه^(١٥٠) ، فتكون تعالي : « اليوم أكملت لكم دينكم »^(١٥١) وهذا ما أطلقوا عليه « العهد الحضورى »

وفي الشعر الحديث ، يلاحظ الدارس ورود « آل المهديّة » في كثير من المواضع ، دون أن يتحقّق لها أحد الشروط الثلاثة السابقة . ومن ثم تعدد إمكانات الإحالة التي يمكن للقرّاء أن يجيل عليها تلك الكلمة التي لحقتها « آل المهديّة » ، كما في قصيدة « الجسر » ، التي سبق أن اقتبسنا بعض المقاطع منها ، فالجسر في القصيدة يمكن أن يعاد إلى أكثر من مرجع :

- أ - معبر من حياة إلى أخرى دون تخصيص .
- ب - معبر من حياة فكرية إلى حياة فكرية أخرى .
- ج - معبر من حياة سياسية إلى حياة سياسية أخرى .
- د - معبر من حياة شعرية إلى حياة شعرية أخرى^(١٥٢) .

وربما يكون أدونيس أبرز شاعر معاصر تكثر هذه الظاهرة في شعره . يقول ، مثلا ، في قصيدة « الأشياء »^(١٥٣) .

لو أنني اغترقت البحر إلى الجبرمة

لو أنني أمّوه الأريات والجفون

لكان لي قبة الإخفاء

وقول في قصيدة « الصخرة العائقة »^(١٥٤) :

وهذا نفس الإله الغزل

بدم الصاعقة

وتخذ الخيط الرفيعة

بين أجفانتنا والطريق

وفي « فصل المواقف » من « آفام الليل والنهار »^(١٥٥) :

ودعا أيها الجوهر التفتل يارخامتا البشري

وليأت العابر الخفيف

النهر ووجهه .

فالكلمات مثل الجرح - الجبرمة - الأريات ، في النص الأول ، والإله - الصاعقة - الطريق ، في النص الثاني ، والعابر - النهر ، في النص الثالث ، أساليب لحقتها « آل المهديّة » ، دون أن تتوافر لها الشروط المذكورة آنفا ، فأحدثت - من ثم - غموضا في للدلالات التي أفادتها الكلمات . ولا غرابة في هذه الحالة ، من أن تختلف التفسيرات عند مناقشتها في النصوص التي وردت فيها .

٤ - استحالة الصورة

التفت كثير من نقادنا القدماء إلى ظاهرة اختلاف الصورة الشعرية عما ألفته الدراك والافهام . ومنهم من كان قد اتخذ موقفا عمدا نتج عن وجود هذه الظاهرة في شعر شاعر ما . فالألمني : « كما أشرنا سابقا - كان يجب على أن نعلم خروجه إلى المحال في كثير من شعره . وكانت وجهة نظر الألمني في « الموازنة » ، فيما يتعلق بهذه الناحية ، تلتخص في قوله :

وإذا عجزنا عن تفسير بعض العصور ، أو لا نتمكن
أحياناً عن تفسير أحلامنا ؟ إن الصورة السريالية
تخلق حراً لا يعترف بالموائق ، تماماً كأحلام الليل ،
وأحلام اليقظة^(١٤٦) .

ومن هذا المنطلق ، يمكن للقارئ أن يفسر ورود كلمة « حلم »
مرادفة لعناوين سبع وثلاثين قصيدة ومقطوعة في ديوان « المسرح
والمرآة » لأدونيس :

- صين (حلم)
- يسمينة (حلم)
- القشرة والأيام (حلم)
- القصيدة (حلم)
- الشهيد (حلم)
- جنزة امرأة (حلم)
- أغنيان عن المرأة والرجل (حلم)
- وثلاثة أحلام وثلاث مرآيا (حلم)
- الجوس (حلم للرجل)
- وجه امرأة (حلم للرجل)
- الطريق (حلم للرجل)
- امرأة للكروسي (حلم يقظة للمرأة في القهى)
- امرأة للوقت (حلم يقظة للمرأة في القهى)
- الغضب (حلم)
- هم (حلم)
- الماضي (حلم طافية)
- الحاضر (حلم طافية)
- الشاهين (حلم)
- دمشق (حلم يقظة)
- بيروت (حلم)
- بيروت (حلم)
- الوجه الآخر من الحلم (حلم)
- امرأة ورجل (حلم)
- امرأة الحلم (حلم)
- الموت (حلم)
- الدم النافر (حلم)
- العصفور (حلم)
- الثلاثة (حلم)
- الحلم (حلم)
- الموج (حلم)
- المدينة (حلم)
- نبوة (حلم)
- الغرب والشرق (حلم)
- الغزاة المسحورة (حلم)
- دمشق (حلم)
- الأساه (حلم)
- اللؤلؤة (حلم)
- الحلم — المرأة (حلم)

إن دارس القصيدة العربية المعاصرة يدهشه حقاً إفراق كثير من
الشعراء في خلق صور مزيج من السريالية والفرويدية والتجريدية ،
تسعى إلى تحطيم الصورة التقليدية القائمة على إبراز العلاقات المتشابهة
بين أطراف الصورة ، على نحو ما يجده الوعي والعقل والحواس .

وهكذا فإن القارئ وهو يقابل مثل هذه الصور ، يحس بعجزه

• في الطبعة الرابعة لأعمال أدونيس الشعرية التي صدرت عن دار العودة
(١٩٨٥) وردت القصائد بغير العنوان المرافق (حلم) .

طولا ، وأكثر غموضا من المثال السابق . في « تحولات العاشق »
يقولنا الشاعر إلى العالم التالي :

فجأة

أورق نبات غريب وأقرب الغدير الواقف وراء الهر
رأيت ثمارا تتخاصر كحركات السلسلة
وبدا الزهر يرقص
ناسيا قدميه وإليائه
متحصنا بالكفن

كانت المرافق العضلات الوجوه بقايا وليمة نهار مرض ومات
ومدهوين لم تولد أسلماهم بعد ...
ورأيت موكبا من الأفراس البيض تمشي السهات فهرولت
صالحا : « فبان يركض غلبي » وكررت صالحا
« فبان طويل كالنخلة ... »
لكن موكب الأفراس أسرع ولم يسمعي . ولدت
أخذ فرسا وأنجي
توسلت وتحقت : لا صوت لي

ربطت حاصر برريح الجرح وتطايرت
هو ذا شيخ برائحة طيبة ، في طريقي .
سلمت عليه ، سألته :
— هل تقدر أن تخبرني من هذا الشبان ؟
— إني ضعيف ، وهو أقوى مني . في الطريق من عيرك
أسرع . »

أسرعت حتى انتهيت إلى الهواه
كانت النساء تترن إلى أظفر وأخشب في الظلمة
والريح تطفق بـ وترددن :
سمعت صوت الشيخ من بعيد :
« ألعامك جبل ملان
يودائع الحيلة . لك فيه دجعة تصبرك وتجيرك » .
وصممت صوتا أتيا من الجبل :
« أرفوا السائر وأطأوا » .
الضفت فلذا الجبل نوافذ .
والنوافذ أطفال وأمهات . ونظرت مصموتا : طفلة
تبكي ، تقول هذا أي ثم أشارت إلى الشبان فوق هاربا
وامتدت نحوني يد
جلطقي وأدغلتني مكانا حبيبا . بيضا كالقنود لم أهرف
صممه

كان هناك سرير ينتظرن . يجلس عند رأسه طيف يبهض
كالنخلة ويلبس عجيذة وصعدا وما تبقى (١٩) .

لعل الفأريه باللاحظ بوضوح أن هذا النص في جملة أشبه ما يكون

الثام عن الإحاطة بالأبعاد الجميلة التي انقلبت الصورة ، لأنه ينظر
إليها بالنظر نفسه الذي ينظر به إلى شعر للشبي والبجري وأحد شوقي
وعلى عمود طه وزنار قباني ، وغيرهم من أصحاب الصور التقليدية .

وكاد أزعج أن هذا الغموض الناتج عن امتناع الصورة عتلا
وعادة ، على نحو ما يكثر في الشعر الحر ، يشكل أهم الأسباب التي
جعلت من هذا الشعر ، عند كثير من الشعراء ، عتلا يلفه الغموض
الشديد ، نتج عنه خلق فجوة كبيرة بين الشاعر والقارئ ، أو بين
البات والمتلقى .

تشكي قارة ، وهي شاعرة أيضا ، قائلة :

« وأنا شخصيا كقارئة ، ومعلقة للشعر ، أحسن بالفطنة للثقة بيني
وبين صاحب هذه الأشعار العقيمة . ويكون ذلك ناتجا عن اعتماد
مصرفي ونفسي لما أترا ، فأبض نفسي أولا لضعفي في الفهم ،
وأحد على الشاعر الذي زج في متاعلات وغموض قصيدته » .

وتستطرد القارئة المتأخرة :

« فبصوغ الشاعر قصائده بالرموز والتراكيب التي تطير به في فضاء
السريالية الواسعة الحيلة ... والقارئ لهذا الشعر يكون قد ترك ثائها
يتلمس ما اعتاد عليه من مفهوم في الشعر ، ويتجب ويكد لاكتشاف
كلمة أو عبارة تدله على الطريق الذي دخلته ، وبخرجت منه
القصيدة ، فلا يخرج بفير الارتباك » (٢٠) .

وما من شك في أن ما حيرت عنه هذه القارئة ، وما اقتبسنا سلبا
من حوار أدونيس والقارئ ، يتردد كثيرا على ألسنة القراء ، وطلبة
الجامعات ، وكثير من الدارسين والقياد . ولا يستطيع الدارس
أو القارئ ، وحتى الشاعر المتمسك لهذا النوع من الشعر ، إخفائه
أو إهماله ، متعللا بسذاجة هذا للمرض أو سطحية ثقافته .

وشعر أدونيس ، على وجه الخصوص ، وكثير من الشعراء الشباب
يتفنون عطلاته ، يمثل غزونا هائلا لهذا النمط من أنماط الغموض .
وإذا كان أدونيس يسعى إلى ذلك من وهي ، متسلحا بثقافة قديمة—
حديثة ، فإن غالبية من هؤلاء الشعراء الشباب ينساقون إلى ذلك
بدافع التقليد ، والرغبة في الخروج على ما يملونه كلاسيكية ميتة ،
دون أن يمتلكوا العدة الكافية لذلك .

في « أخاف مهباز » يقول أدونيس على لسان بطله :

للمع جذرانا من الحرير

ونجمة قتيلة

تسبح في قارورة خضراء (٢١) .

نحن والقارئ أن القارئ لن يرهقه إيجاد علاقة معينة بين
الجدران ، وكون هذه الجدران حريرية . كذلك لن يرهقه كثيرا
نصير نجمة قتيلة . لكن الذي يستعصى عليه تكوين صورة في
ذهنه لنجمة قتيلة سايحة في قارورة خضراء . ولكن تكون مصغف
تقول إن هذه القارورة الخضراء ربما تكون مرتبطة في ذهن الشاعر
بصورة غمضة ما . لكن تحديد هذه الصورة ليس عملية سهلة ، ويمكن
ألا يتفق عليها اثنان غير الشاعر .

وكمثال آخر على هذا النمط ، أراي مضطرا إلى اقتباس نص أكثر

لوقتها ، مبصرة بأزمته .

عاقبة :

ليست أنماط الغموض التي عرضت لها هذه الدراسة هي الأنماط الجامعة التي يمكن أن تندرج تحتها كل أنماط الغموض ؛ إذ إن هناك أنماطا أخرى لم نقردها بابا ، ولم نأت على ذكرها ، كطول الجملة مثلا ، أو اشتغالها على تعقيدات نحوية . ويعد ذلك إلى أن القصيدة الحرة ، كما لاحظنا ، قد تجاوزت مثل هاتين الظاهرتين ؛ فهما لا تشكلان ظاهرة عامة تشترك فيها غالبية من القصائد .

وتم نقطة أخرى لا بد من إشارة إليها ، وهي أن هناك كثيرا من القصائد التي نفرزها ونشعر أن فيها شيئا من الغموض ، وعندما نحاول العثور على الأسباب التي أدت إلى هذا الغموض ، لا نثر على سبب محسوس . وليس هذا شيئا يمكن أن تدعي القصيدة الحرة أنها تتفرد به ؛ فالشعر الجيد ، قديمه وحديثه ، لغته الخاصة ، وعالمه الخاص . وهو ، إن لم يكن لغته مثل هذه اللغة ، وذاك العالم ، يصبح نظما ميتا ، خاليا من الروح والحياة .

بقي أن نقول إن هذه النماذج الشعرية التي استشهدنا بها ربما لا تشكل أفضل النماذج ، وربما لم يكن الغموض في قسم منها غموضا يستعصي على القارئ- للتحديد . لكن هدفنا كان منذ البداية أن نجد القارئ على اختلاف مستوياته الفكرية والثقافية ما يقربه من القصيدة المعاصرة ، أو يقرب القصيدة إليه .

يحمل براء النائم . وكان الشاعر قد سجله لحظة بلحظة . وكما يحدث في الأحلام ، حيث تتحرر الحركات والوقائع والصور من قيود المنطق ، والعادة ، وسلاطن المعقول ، نجد أن الأحلام هنا قد تابعت خارجة على تلك القيود ، راسمة - من ثم - علما لا يمكن إخضاعه للمقاييس نفسها التي تخضع لها الحركة والصورة في عالم الوعى والشعور .

انظر ، على سبيل المثال ، « اقتراب الغدير الواقع » ، « اقتراب » اقتراب انتقال بواسطة الحركة من مكان إلى آخر ، أما الوقوف فخلو من ذلك ، أو لقل هو كذلك في عالم الوعى والمنطق . وانظر « متحصنا بالكفن » . والمتحصن بالشئ يكون عادة لتجنب الخطر الذي ربما يتبعه - أي الخطر - الكفن المرتبط بالموت أو للملاك . وانظر « موكبا من الأفراس البيض تغطي السياه » ، وكذلك « تيمان طويل كالنخلة » . انظر هذا الإنسان الذي يواجه مثل تلك اللحظة للرحمة ، فيتمكن من الطيران كما تطير تلك الأفراس ، واستدع إلى ذاكرتك كثيرا من أحلامك عندما كنت ترى نفسك طارا في الفضاء ، مثلا ، أو سابحا في بحر أو بئر ، وعندما توشك على الفرق تكتشف أن البحر أو البحر لا ماء فيه . وانظر صورة العقلة ترى ثعبانا فتصرف فيه أباه ، ويغر الثعبان مذمورا . . . إلخ . يتبين لك أن مثل هذه الصور قد خلقت في عالم الأحلام ، أو في منطقة اللاشعور ، وأن الشاعر قد استلها في التعبير عن نفسه علة علة بولقيها ، صدرة

الهوامش

- ١١ - المرجع السابق ؛ ص : ٥٣٩ .
- ١٢ - مباح البذخ وسراج الأديب ؛ تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الحرجة ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٨١ ، ص : ١٧٢ .
- ١٣ - المرجع السابق . ١٤ - المرجع السابق .
- ١٥ - المرجع السابق ؛ ص : ١٧٣ . ١٦ - المرجع السابق .
- ١٧ - المرجع السابق . ١٨ - المرجع السابق .
- ١٩ - المرجع السابق . ٢٠ - المرجع السابق ؛ ص : ١٧٤ .
- ٢١ - المرجع السابق ؛ ص : ١٧٨ . ٢٢ - المرجع السابق ؛ ص : ١٧٩ .
- ٢٣ - المرجع السابق . ٢٤ - المرجع السابق .
- ٢٥ - المرجع السابق ؛ ص : ١٨١ . ٢٦ - المرجع السابق ؛ ص : ١٧٩ .
- ٢٧ - المرجع السابق ؛ ص : ١٨٥ . ٢٨ - المرجع السابق .
- ٢٩ - المرجع السابق ؛ ص : ١٨٩ . ٣٠ - المرجع السابق .

- ١ - لسان العرب ؛ مادة « ضعى » .
- ٢ - Sylvan Barnet (and others) : Dictionary of Literary Terms ; Constable, London, 1976.
- ٣ - لسان العرب ؛ مادة « جم » .
- ٤ - أسرار البلاغة ؛ تحقيق Hilmut Ritter ؛ دار للنسرة ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٨٢ ، ص : ١٢٩ - ١٣٠ .
- ٥ - المرجع السابق ؛ ص : ١٣٠ .
- ٦ - لسان العرب ؛ مادة « طقل » .
- ٧ - المازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ؛ تحقيق أحمد عيسى ، دار للمعارف ، القاهرة ، ط ٢ ، ١٩٧٢ ، ص ٣٧٨ .
- ٨ - الخيل السائر ؛ تحقيق أحمد الحرقى وبدرى طيلة ، مطبعة الرسالة ، بيروت ، ١٩٧٢ ، ص : ٦ - ٧ .
- ٩ - شرح ديوان الحماسة ؛ تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٧ ، ١٩٨١ ، ١٩ - ١٩ .
- ١٠ - تاريخ النقد الأديب عند العرب ؛ دار الثقافة ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٨١ ، ص : ٣٩٢ .

- ٦١ - ديوان وعل قمة الدنيا وحيدا ؛ دار الآداب ، بيروت ، ١٩٧٣ ، ص : ٥٣ .
- ٦٢ - عند عقد في عيط أو جلي ، أو ط مثل تلك المقة ، للتأثير في المحيط الذي لشخص ما ، جلب الجهر لوالشر ، من المعادلات التي لعبت دورا كبيرا في مقدمات كثير من مشوب للشعر الأسط ، وشعوب أوروبا أيضا ؛ انظر :
T. M. Johnstone : "Knots and Curses" , Arabian Studies, (London), III, 1976 .
- ٦٣ - على قمة الدنيا وحيدا ؛ ص : ٧٨ .
- ٦٤ - حول هذه الأسطورة ، انظر : The Golden Bough ; pp. 485—505 .
Middle Eastern Mythology ; pp. 67—70 .
- ٦٥ - على قمة الدنيا وحيدا ؛ ص : ٥٤ .
- ٦٦ - ديوان عبد الوهاب البياض ؛ مجلد ٢ ، ص : ١٥٤—١٥٤ .
- ٦٧ - ديوان خليل حاوي ؛ ص : ٣٠٧—٣١٤ .
- ٦٨ - المرجع السابق ؛ ص : ٣٣٢ .
- ٦٩ - المرجع السابق ؛ ص : ٣٦٠ .
- ٧٠ - إحسان عباس : التفاهات الشعر العربي للعصر ؛ سلسلة عالم للمعرفة ، الكويت ، ١٩٧٨ ، ص : ١٥٤ .
- ٧١ - الآثار الكلاسة ؛ دار العودة ؛ بيروت ، ١٩٧١ ، مجلد ٢ ، ص : ٣٦٣—٤٠٣ .
- ٧٢ - Encyclopædia of Islam, E. J. Brill, Leiden, 1978 (New Ed.), Vol. III (Husayn) .
- ٧٣ - Kamal Abu Deeb : "Adoles and the New Poetry" Gazette Review (London), No. 3, 1977, p. 44 .
- ٧٤ - أنونيس : الآثار الكلاسة ؛ مجلد ٢ ، ص : ٣٨٦ .
- ٧٥ - الشعر الحديث في الأردن ؛ نشرات ١٩٨٢ ، منشورات دار البسوق ، عمان ، ١٩٨٣ ، ص : ٥٥—٥٨ .
- ٧٦ - المرجع السابق ؛ ص : ٥٥ .
- ٧٧ - المرجع السابق ؛ ص : ٥٦ .
- ٧٨ - أحمد بن عبد ربه الأندلسي : العقد الفريد ؛ دار الكتب العربي ، بيروت ، ١٩٨٢ ، ١٧١/٢ .
- ٧٩ - ديوان هجاء الروح ؛ منشورات عريبك ، حيفا ، ١٩٨٣ ، ص : ٥—٣٨ .
- ٨٠ - المرجع السابق ؛ ص : ٣٦ .
- ٨١ - المرجع السابق ؛ ص : ٣٨ .
- ٨٢ - ديوان صلاح عبد الصبور ؛ دار العودة ؛ بيروت ، ١٩٧٢ ، ص : ١٤—١٨ .
- ٨٣ - Palestine and Modern Arab Poetry ; p. 152 .
- ٨٤ - عددا (كائنات الفان) ؛ ١٩٥٤ ، ص : ٢٤ .
- ٨٥ - ٣ (أدبي) ؛ ١٩٥٤ ، ص : ٦٣ .
- ٨٦ - العدد السابق ؛ ص : ٤٨ .
- ٨٧ - العدد السابق ؛ ص : ٤٦ .
- ٨٨ - انظر : سهر الفسيفساي : آت لية ولية ؛ دار المظفر ، القاهرة ، ١٩٥٩ .
- ٨٩ - علي عشري زايد : الرحلة الثانية للسندباد ؛ دار ثبات ، القاهرة ، ١٩٨٤ .
- ٩٠ - جدي الجايز السرفاقي : آت لية ولية في الآداب الأوروبية ؛ مجلة الآداب ، عدد مارس وأبريل ، ١٩٧٧ .
- ٩١ - علي عشري زايد : الرحلة الثانية للسندباد ؛ ص : ٤٨ .
- ٩٢ - المرجع السابق ؛ ص : ٩٠ .
- ٩٣ - ديوان خليل حاوي ؛ ص : ٤١٣ .
- ٩٤ - المرجع السابق ؛ ص : ٢٢٠ .
- ٩٥ - المرجع السابق ؛ ص : ٣٧٠—٣٧١ .
- ٩٦ - خالد مصطفى خالد : قطة في الحماة ؛ الآداب ، عدد ١٢ ، ١٩٦١ ، ص : ٤٦ .
- ٩٧ - ديوان عبد الوهاب البياض ؛ مجلد ١ ، ص : ٦٢٦ .

- ٣٠ - Michael Schmidt : An Introduction to 50 Modern Poets ; Pan Books, London, 1979, p. 214 .
- ٣١ - Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, Princeton University Press, Enlarged Ed. 1974, p. 18 .
- ٣٢ - المرجع السابق .
- ٣٣ - Seven Types of Ambiguity ; Chatto and Windus, London, 3rd Ed., 1977, p. 3 .
- ٣٤ - المرجع السابق ؛ ص : ١ .
- ٣٥ - آل و سونيت (Sonnet) تطلق على القصيدة من ١٢—١٦ بيت انظر : Dictionary of Literary Terms, "Versification" .
- ٣٦ - زمن الشعر ؛ دار العودة ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٨٣ ، ج ١ ، ص : ١٥٨—١٥٩ .
- ٣٧ - عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ؛ دار العودة ودار الثقافة ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٧٢ ، ص : ١٨٢ .
- ٣٨ - أدونيس : الآثار الكلاسة ؛ دار العودة ، بيروت ، ١٩٧١ ، مجلد ١ ، ص : ٢٤١ .
- ٣٩ - المرجع السابق ؛ ص : ٤١٧ .
- ٤٠ - المرجع السابق ؛ ص : ٣٦٦ .
- ٤١ - نشرت الورقة بعد ذلك في مجلة و فصول ، للجلد الرابع ، عدد ٤ ، الجزء الثاني ، ١٩٨٤ ، ص : ٢٨—٣٥ .
- ٤٢ - الشعر العربي المعاصر ؛ ص : ١٨١ .
- ٤٣ - فصول ، الجزء الثاني ، مجلد ٤ ، عدد ٤ ، ١٩٨٤ ، ص : ٣٦ .
- ٤٤ - المرجع السابق ؛ ص : ٣٤ .
- ٤٥ - Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics ; p. 833 .
- ٤٦ - نفي بالإشارة هنا ما ليس سوى دلالة واحدة معينة لا تقبل التسويع ، ولا تختلف من شخص لآخر . كالأشارة الضرورية في الشعر على سبيل المثال . وما يتبعه الجميع تغير أرواها من الخسوف إلى السمر إلى الحمر ، وهكذا .
- ٤٧ - ديوان عبد الوهاب البياض ؛ دار العودة ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٧٩ ، مجلد ٢ ، ص : ٤٦ .
- ٤٨ - Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics ; p. 835 .
- أيضا : عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ؛ ص : ١٩٦—٢٠٠ .
- ٤٩ - Khalid A. Salsamin : Palestine and Modern Arab Poetry ; Zed Books, London, 1984, p. 152 .
- ٥٠ - Salma Khadra Jayyusi : Trends and Movements in Modern Arabic Poetry ; E. J. Brill, Leiden, 1977, Vol. II, p. 712 .
- ٥١ - أحمد عبد الحملي حملاوي : السندباد في رحلته الثانية ؛ ديوان خليل حاوي ؛ دار العودة ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٧٢ ، ص : ٤١٧ .
- ٥٢ - عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ؛ ص : ٢٠٣ .
- ٥٣ - الآثار الكلاسة ؛ مجلد ١ ، ص : ٢٥٣ .
- ٥٤ - New Larousse Encyclopedia of Mythology ; Hamlyn, London, 13th Impression, 1978, p. 45 .
- ٥٥ - Bergen Evans : Dictionary of Mythology ; Franklin Watts, London & New York, 1977, pp. 204 .
- ٥٦ - New Larousse Encyclopedia ; p. 427 .
- ٥٧ - ديوان وفي انتظار طائر الرعد .
- ٥٨ - ديوان منزل الأتقان ؛ دار العلم للملايين ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٦٨ ، ص : ٧٣ .
- ٥٩ - الرواية السورية للأسطورة لم ترجع سبب مقته إلى الحزير البري . انظر : S. H. Hooke : Middle Eastern Mythology ; Penguin Books, London 1976, pp. 20—23, 39—41 .
- ٦٠ - J. G. Frazer : The Golden Bough ; The Macmillan Press, London, 1967, pp. 426—457 .
- S. H. Hooke : Middle Eastern Mythology , pp. 84—86 .

- ١٢٢ - لسان العرب ، مادة د ج م .
 ١٢٣ - ديوان النخعي ؛ تحقيق مصطفى السقا وآخرين ، دار المعركة ، بيروت ، ١٩٧٨ ، ٢٢٧/١ .
 ١٢٤ - للرجع السابق ؛ ١٠٧/٤ .
 ١٢٥ - أطلق النسخة على الحالات التي يبرز فيها إرجاع الضمير على مرجع متاخر موافقاً لتقديم المحكي . انظر : عباس حسن : النحو الوائلي ، دار المعارف ، القاهرة ، ط ٥ ، ١/٢٥٩ - ٢٦٠ .
 ١٢٦ - ديوان خليل حاوي ، ص : ١٣٧ - ١٣٨ .
 ١٢٧ - انظر : د للراجع والبنية في قصيدة الجسر ، د الفكر العربي للمعاصرة ؛ عدد ٦٦ ، ١٩٨٢ ، ص : ٦٩ .
 ١٢٨ - ديوان أبي القاسم الشابي ؛ دار الصوة ، بيروت ، ١٩٧٢ ، ص : ٣٥٠ - ٣٥١ .
 ١٢٩ - ديوان اليان ، جلد ٢ ، ١٥٣ - ١٥٥ .
 ١٣٠ - عباس حسن : النحو الوائلي ؛ ٤٢٣/٨ .
 ١٣١ - سورة الزمل ، آية ١٥ - ١٦ .
 ١٣٢ - ديوان وقمر شيراز ؛ البيت المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٤ ، ص : ٢٤ .
 ١٣٣ - عباس حسن : النحو الوائلي ؛ ٤٢٤/١ .
 ١٣٤ - سورة التوبة ، آية ٤٠ .
 ١٣٥ - ديوان وأشروبة لطر ، ص : ٩٨ .
 ١٣٦ - عباس حسن : النحو الوائلي ؛ ٤٢٤/١ .
 ١٣٧ - سورة اللامة ، آية ٣ .
 ١٣٨ - جورج صهيان : د للرجع والبنية ، ص : ٦٩ .
 ١٣٩ - الآثار الكاملة ؛ جلد ١ ، ص : ٤٤٧ .
 ١٤٠ - للرجع السابق ؛ ٤٧٨ .
 ١٤١ - للرجع السابق ؛ جلد ٢ ، ص : ٢١٣ .
 ١٤٢ - الموازنة ... ، ص : ٢٦٦ .
 ١٤٣ - منابع البلغاء ... ، ص : ١٧٣ .
 ١٤٤ - كمال أبو حبيب : جديلة الحفاء والتجمل ؛ دار العلم للملايين ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٨٣ ، ص : ٣٦ - ٣٧ .
 ١٤٥ - الرحلة الثالثة ؛ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٧٩ ، ص : ١٣٨ .
 ١٤٦ - للرجع السابق ، ص : ١٣٩ .
 ١٤٧ - عائشة اخراجا الزنم : الرأي الثاني ، جريدة الرأي (عمان) ، الجمعة (١٩٨٤/١١/٣٠) .
 ١٤٨ - الآثار الكاملة ؛ جلد ١ ، ص : ٢١٢ .
 ١٤٩ - للرجع السابق ، جلد ٢ ، ص : ١١٤ - ١١٧ .
 ٩٦ - مجلة لبلد (عمان) ، العدد الخامس ، السنة الثانية ، ١٩٨٥ ، ص : ١١٢ .
 ٩٧ - جز الدين الناصرة : الخروج من البحر ملئت ؛ دار الصوة ، بيروت ، ١٩٧٠ ، ص : ٣٦ .
 ٩٨ - ديوان وأشروبة لطر ؛ دار الصوة ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٨١ ، ص : ١٦٥ .
 ٩٩ - وردت في السور التكرية التالية : الأعراف - التوبة - هود - إبراهيم - الإسراء - الحج - الفرقان - الشعراء - النمل - المكنوت .
 ١٠٠ - أدونيس : الآثار الكاملة ؛ جلد ١ ، ص : ٤١٣ .
 ١٠١ - أمل نفل : الأعمال الكاملة ؛ منشورات مكتبة مدبولي ، القاهرة ، د . ت . ص : ٢٢٤ .
 ١٠٢ - لغوي طوقان : ديوان لغوي طوقان ؛ دار الصوة ، بيروت ، ١٩٧٨ ، ص : ٤٨١ .
 ١٠٣ - بندو شاعر السياب : ديوان وأشروبة لطر ؛ ص : ١٢٥ .
 ١٠٤ - محمود درويش : ديوان تلك صورها وهذا انحار الماشق ، دار الصوة ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٨٠ ، ص : ٥ .
 ١٠٥ - محمود درويش : من قصيدة ولا تصدق فراشاتنا ؛ مجلة والفكر ، ص : عدد ١٠٠ ، ص : ٤٨ .
 ١٠٦ - صلاح نيازي : كايوس في فبسة الشمس ؛ بغداد ، ١٩٦٢ ، ص : ١٦ .
 ١٠٧ - أدونيس : زمن الشعر ، ص : ١٧ .
 ١٠٨ - محمود فهمي حجازي : علم اللغة العربية ؛ وكالة المطبوعات ، الكويت ، ١٩٧٣ ، ص : ١٠ .
 ١٠٩ - المرجع السابق ؛ ص : ١٤ .
 ١١٠ - الموازنة ؛ ص : ٤٢٦ .
 ١١١ - المرجع السابق ؛ ص : ٤٢٨ .
 ١١٢ - المرجع السابق ؛ ص : ٢٢٧ .
 ١١٣ - المرجع السابق ؛ ص : ٢٩٩ .
 ١١٤ - انظر للرجع السابق ؛ ما جاء في شعر أبي تمام من قبيح الاستعارات ، ص : ٢٦١ - ٢٨١ .
 ١١٥ - منابع البلغاء ... ، ص : ١٧٣ .
 ١١٦ - زمن الشعر ؛ ص : ٤٠ .
 ١١٧ - ديوان إيلى أبي ماضي ؛ دار الصوة ، بيروت ، د . ت . ص : ٤٦٤ .
 ١١٨ - الشرقيات ؛ دار الصوة ، بيروت ، د . ت . الجزء الثاني ، ص : ٢٤ .
 ١١٩ - الآثار الكاملة ؛ جلد ١ ، ص : ٣٥٨ .
 ١٢٠ - للرجع السابق ؛ ص : ٤٩٧ .
 ١٢١ - للرجع السابق ؛ ص : ٧١٢ .

سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور

محمد العبد

١ - يعد صلاح عبد الصبور أحد رواد مدرسة الشعر الحديث البارزين . وقد أسهم بتسبب عظيم في حركة التجديد الشعرى شكلاً ومضموناً ؛ وحظى شعره - لقيته الفنية العالية ، وحتواءه الأيديولوجي المتميز - بدراسات نقدية كثيرة شغلت زوايا فنية مختلفة ، كالتجديد في المضامين والموسيقى .. إلخ . ، ولكنه - في مقابل ذلك - لم يحظ باهتمام مماثل على مستوى البحث اللغوي والأسلوبي المتخصص . ولا يكاد الحديث عن لغة صلاح عبد الصبور يملأ - حتى الآن - إشارات وملحوظات سريعة بحملة ، ترتبط - في مجموعها - بالنظر النقدي أكثر من ارتباطها بتحليل اللغوي والأسلوبي بالمعنى الدقيق .

ولا أستطيع هنا أن أزعج أن هذه الدراسة تقدم تحليلاً لخصائص الاستخدام اللغوي في شعر صلاح عبد الصبور ، وإنما هي - بالأحرى - مدخل لمرص بعض السمات اللغوية والأسلوبية الأساسية في شعره ، وتحليلها في ضوء الدراسات الحديثة في علم الأسلوب .

(الأولى) : الوصف اللغوي للمجرد للمميزات اللغوية ذات القيمة الأسلوبية ، وتعرف باسم stylistic stimuli . وقد يلجأ الباحث اللغوي الأسلوبي إلى الإحصاء ؛ لقياس معدلات تكرار الثغرات أو العناصر اللغوية الأسلوبية : قلة وكثرة . وهو يستعين في ذلك بالدراسة الأدبية التي تساعده على تحديد النص المعيار norm الذي يقارن به نصه المدروس . ويكون النص المعيار بمثابة الخلفية للنص المدروس . وقد يجعل الباحث من خياره الماضية أساساً للمقارنة^(١) .

(الثانية) وصف التأثيرات الإيجابية الدلالية والجمالية لتلك الثغرات^(٢) . ويضاف إلى ذلك تحديد قيمها الأسلوبية في إبداع المصنف ، سواء من خلال الصيغ التي تصاغ فيها الخبرات والتجارب ، أو من خلال التراكيب اللفظية ، التي تقدم إمكانات مساعدة على إبداع للمعنى من خلال اجتماع الألفاظ في وحدة عليا^(٣) .

وقد حدد زايدلر Seidler ثلاثة شروط لبيان نظام القيمة :

(١) الانطلاق من معرفة اللغة ، فمن طريق اللغة ذاتها يمكن - بحق - الاقتراب من القيم الأسلوبية ، بوصفها صياغة للشعور الإنساني بالعالم .

٢ - إن لغة الشاعر أو الأديب ليست مجرد علامات لغوية تطلق على مسمايتها ، ولكنها - في جوهرها - تعبير عن جوانب عقلية وانفعالية يلو فيها الخلق والإبداع . واللغة المستخلصة - على هذا النحو - تمثل أسلوباً يعينه . فالأسلوب هو ما يولد في العمل اللغوي من تصوير مؤثر للجوانب الإنسانية في اتساعها وصعقها عن طريق استخدام جميع طاقات اللغة^(٤) . وإذا كان عليه اللغة يتيمون بجميع أنماط التنوع اللغوي linguistic variation ، كالتنوع التاريخي والإقليمي والاجتماعي ، فإن الأسلوب يمد أحد أنماط هذا التنوع . إن تحليل الأسلوب ليس إلا طريقة من طرق النظر في اللغة^(٥) .

ويعني التحليل - في جوهره - تحليل السمات الأسلوبية stylistic features للنص أو النصوص المدروسة . وتتميز هذه السمات بمعدلات تكرار عالية نسبياً ، ولها أهمية خاصة في تشخيص استخدام اللغوي عند الإبداع .

وتقوم دراستنا للسمات الأسلوبية على أساس عطويتين متباينتين متكاملتين :

(٢) تأمل الجانب الإنساني في صورته اللغوية ، لا تكمل اللغة بوصفها بنية شكلية متفصصة عن صورتها الإنسانية ، أو تأملها ، بوصفها نظاماً من العلامات Zeichen ، يمثل مواضع لغوية خارجية .

(٣) النظر إلى فن اللغة Sprachkunst ، بوصفه منظومة من الطاقات الأسلوبية والعناصر الأسلوبية Organismus von Stil-kräften und Stilelementen .

- ٣ -

ويمكن تحليل العناصر والمكونات اللغوية الأساسية ذات القيم الأسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور في النقاط التالية :

- (١) التثنية .
- (٢) التأنيت .
- (٣) التصغير .
- (٤) القمل .
- (٥) الصفة وقيمتها الأسلوبية في المزاوجات المجازية .
- (٦) رمزية الألوان .
- (٧) المزاوجات الاسمية وقيمتها الأسلوبية .
- (٨) مزاوجات اسمية غاصة :
- (٩) التأثير بلغة الحيلة اليومية .
- (١٠) التكرار وقيمتها الأسلوبية .

وغنى عن البيان أن تلك التأثيرات تختلف فيها بينا في معدلات تكرارها ، وفي قيمتها الأسلوبية على النحو الذي نراه في تفصيل كل عنصر أو مثير منها على حدة ، وذلك في ضوء المفاهيم والأفكار السابقة .

(أولاً) القيمة الأسلوبية للتثنية :

يدخل التثني في المقولة الصرفية المعروفة باسم مقولة العدد Number-Category . ولا يدخل التثني في الاستخدام اللغوي في شعر صلاح عبد الصبور دائماً على التثنية دلالة إخبارية مجردة محددة ولكنه يخرج عن ذلك - في حالات غير قليلة نسبياً (بلغت معدلات تكرارها على هذا النحو حوالي ١٧ مرة) - إلى صورتين اثنتين : (الأولى) دلالة التثني على أكثر من واحد دلالة مطلقة . (الثانية) قد يحمل التثني قيمة أسلوبية بارزة ، تبعاً عن الرغبة في المشاركة والتفرد من التوحد ، وعدم الاكتفاء بالقرود .

ومن النوع الأول قوله :

صنعت لك
عرشاً من الخمر ... غمل
نحرتي من صندل
وستدين تنكي عليها
وبلجة من الرخام ، صخرها للآس
جلبت من سوق الرقيق قيتين
فطرت من كرم الجنان جفتين
والكأس من بلور^(٨) .

أوقوله :

لا ، لا تنطق الكلمة ...
حتى ولو ماجت بوجه النيل
أنسام ليلة صيف
حتى ولو رففت على أرغول
محرورة ، نغمه
حتى ولو في الرمل خط الإلف
حرفين ملوئين^(٩) .

أوقوله :

يا شجر المصفاص : إن ألف غصن من غصونك
الكثيفة

تتبت في الصحراء لوسكب^(١٠) صمتين^(١١) .
فلأبرار بلثني هنا العدد المحدد بالاثنتين ، وإنما يعنى - فيما أرى - عدداً ما من الأشياء أو بعضها منها . ومن النوع الثاني قوله :

لو أننا كنا يشط البحر موجتين
صفيتا من الزمائل والبحار
توجتاً سيكة من الثمار والزبد
أسلمت العنان للتيار

لو أننا كنا نجيمتين جارتين
من شرفة واحدة مطلعتا
في غيمة واحدة مضجعتا
نضى المشاق وجدهم والمسافرين
نحو ديار العشق والمحب^(١٢) .

فلإلحاح على صيغة المثني انعكاس للرغبة في المشاركة والتفرد من التوحد .

ولا شك أن صلاح عبد الصبور قد عمد إلى استخدام صيغة المثني على هذا النحو - في بعض الأحيان - تأثراً باستخدامها في نحو المعامية ، التي ينصرف المثني فيها ، أحياناً ، إلى الدلالة على ما زاد عن واحد زيادة مطلقة ، دون التقييد بدلالة المثني المألوفة في العربية . وقد نرى ذلك في قوله مثلاً :

يطيب لي في آخر المساء أن أقول كلمتين
شغاعة أرفعهن إليك يا سيدة النساء
الحب يا حبيبي أغل من العيون
صبرني في عينيك واحفظه^(١٣) .

(ثانياً) القيمة الأسلوبية للتأنيت :

فصلاً عن انتشار الكلمات المؤنثة في شعر صلاح عبد الصبور ، على نحو استخدامها في اللغة ، مثل : (طينة) و (حبة) ونحوهما ، نلاحظ ظاهرة أخرى هي تأنيت ما ألقت اللغة استخدامه مذكراً فحسب .

ومن تأنيت المذكر (بحر) في قوله :

وكانت السياه بحرة توج بالحنان
والشمس والمهلل بالحضم زورقان^(١٤) .

وتأنيت المذكر (بدر) في قوله :

يا صعباً ، كل مساء موعلى مع المضرع الشهيد

فهو يستخدم المصغر (نجيمة) بدلا من (نجمة) بقصد التعبير عن طول الليل ونجومه الظاهرة .

ويرتبط بظاهرة التصغير في شعر صلاح عبد الصبور تردد الوصف بكلمة (صغير) ومؤنثها : كالإسبان الصغير^(٢٤) ، والفرش الصغير^(٢٥) ، والقراش الصغير^(٢٦) ، والسبح الصغير^(٢٧) ، والأذن الصغير^(٢٨) .

وقد تخرج هذه الكلمة عن مألوف استخدامها في التعبير عن الحجم ، أو الاتساع ، أو الصغر في مقابل الكبير ، إلى التعبير عن الضعف في مقابل الشدة ، ومن ذلك (سحبة صغيرة) في قوله :

يزر قلبنا الحنين ، يا علم

في سحبة صغيرة من طرفك المعقود^(٢٩) .

واستخدام الصفة هنا ، للدلالة على هذا المعنى ، مألوف تماما في لغة الحديث اليومي .

(وابعاً) القيمة الأسلوبية للفعل :

تدل نسبة الفعل إلى الصفة Verb-Adjective Ratio - كما أثبتت معادلة بورسمان - Rosemann - على ارتفاع نسبة الأفعال إلى الصفات في النصوص الشعرية ، في مقابل انخفاضها في النثر^(٣٠) .

وقد تشكلت معادلة بورسمان في إطار أحد فروع علم اللغة الحديث ، وهو علم اللغة النفسي Psycholinguistics . وقد أسفر تطبيق المعادلة عن إمكانات كبيرة لقياس درجة الاستقرار العاطفي عند الأفراد ، خاصة في بحوث علم نفس الطفل ، كما اكتشف أيضا وجود ارتباط مرتفع بين زيادة هذه النسبة والصفات الشخصية بخصائص معينة ، مثل الحركية ، والعاطفية ، وانخفاض درجة الموضوعية والعقلانية ، وعدم تنوع الدقة في التعبير^(٣١) .

وقد حاولت تطبيق هذه المعادلة على بعض الميقات المختارة اختياراً عشوائياً من شعر صلاح عبد الصبور . ويبلغ عدد القصائد إجمالاً ١٣ قصيدة . وهي الملك لك ، ورسالة إلى صديقه ، من ديوان (الناس في بلاي) ، والظل والصليب ، وأغنية خضراء ، من ديوان (أقول لكم) ، وأغنية للقاهرة ، وحكاية قديمة ، من (أحلام الفارس القديم) . وانتظار الليل والهار ، ومذكرات رجل مجهول ، وروايات من (تأملات في زمن جسر) ، وتأملات ليلية ، وتوافقات ، وتنوعات ، من ديوانه (شجر الليل) * .

ولما أكثرنا من عينات الديوانين الآخرين لمقارنة معدلات تكرار الفعل ونسبته إلى الصفة فيها ، حل أسس أنهما يميلان لإنتاجه في المرحلة الأخيرة ، ولتشابهها الواضح في المضمون والصياغة ، واختلافها عن ديوانيه الأولى التي تمثل إنتاجه في المرحلة الأولى والمتوسطة .

وتحسب نسبة الفعل إلى الصفة على النحو التالي :

$$\text{ن ف ص} = \frac{\text{عدد الأفعال}}{\text{عدد الصفات}}$$

وقد أثمرت الإحصاءات الإجمالية عن النتائج التالية :

[١] الناس في بلاي + أقول لكم + أحلام الفارس :

كان متدلي الشفق

دعه

كان مدرج الهلال كفه ومعصمه

كان ظلمة المساء معطفه

وبدرة السنا أزرار مئزرته^(٣٢) .

وتأنيث المذكر (شعاع) في قوله :

وقيل لكم :

بأن حياتكم جسر ، وأن بقاؤكم مسطور

خطي تحطى بجفلات إلى دار بيابين

نظرف بها كرمض شعاعة الدين^(٣٣) .

بل قد يتعدى تأنيث المذكر إلى تأنيث المؤنث في الأصل ؛ ومن ذلك

تأنيث (كأس) في قوله :

وأنت يا حبيبي استقيت خرو

في كأسه مدبوره^(٣٤) .

ولا شك أن هذه الظاهرة ترتبط بالظاهرة التالية وهي التصغير ؛ فإذا كان (دال العاطفة) في التصغير هو الياء ، فإن (دال العاطفة) في التأنيث هو التاء ، لا سيما إذا أنت المذكر . وليس التأنيث والتصغير إلا وجهين لقيمة أسلوبية واحدة هي التأثير وإثارة العاطفة من طريق تأكيد الميل إلى ما قل وصغر ورق وجيب إلى النفس ، في مقابل الإغراض عن وسائل تأثيرية أخرى ، كالتذكير والتضخيم والتوهيل .

(ثالثاً) القيمة الأسلوبية للتصغير :

يلاحظ الباحث في العربية الحديثة - على خلاف مستويات الاستخدام القوي - قلة الاعتماد على التصغير ، ومن ثم قلة تردد الألفاظ للمصغرة . وكثيراً ما يستعاض عن (مولودم التصغير) بكلمة (صغير) ومؤنثها ، حتى في لغة الشعر الحديث ذاته . وفي ضوء ذلك ، فإنه يسهل علينا ملاحظة تردد الألفاظ للمصغرة والتنبه إليها ، لا سيما إذا ارتفع معدل تكرار هذه الألفاظ ارتفاعاً نسبياً (بلغ حوالي ١٣ مرة) . والحق أن التصغير في شعر صلاح عبد الصبور لم يخرج عن أغراضه المألوفة ، كالتسديد والتلميح^(٣٥) ، والتقليل^(٣٦) ، والتنظيم^(٣٧) ، وإفادة قرب الزمان أو تقليله^(٣٨) ، وتقليل عدد المصغر^(٣٩) ، وإفادة صغر الحجم^(٤٠) ، وإن كانت هذه الأغراض في ذاتها تعبر عن تعدد القيم الأسلوبية للتصغير .

ولا يتجلى دور التصغير في شعر صلاح عبد الصبور في التعبير عن تلك الأغراض بقدر ما يتجلى في اختياره للمصغر وإيثاره إياله على نظيره غير المصغر . وهذا الاختيار دليل على تمتع الشاعر بحس لغوي مرفه ؛ وإيثار دليل على تهمته بحس لغوي واع . ويستطيع المشاهد التالي أن يوضح ذلك ويرى من عليه :

الصبح يلوح في طفولته والليل يحبو حيو متهزم
والبدر لطم حول قمرتنا استدار أوتيه ، ولم أنم

ونجمة تغفو بنافذتي لحظت شروبي لحظ ميسم^(٤١)

* لم تشمل هذه الدراسة على الديوان الأخير للشاعر (الإعجاز في المذاكرة) ١٩٧٩ [المؤلف] .

هذا الخطاب من صديقك المحطم المريض
وادعي له لك الوديع أن يشفيه
وسامعي ، كيف يرجو أن ينق الكلام
وكل ما يعيش فيه أجرد كتيب ؟
فقله كبير
وجسمه مغفل إلى فراشه الصغير (٣٣) .

فاستخدام طُن > طُن ، وغُل > غُل (بالتضغيف) ، يعطى
التعبير قيمة أسلوبية واضحة ؛ فهو يتميز عن القوة ويدل على شدة
الحدث ؛ ولذلك فهو - كما يقول فندويس - يعبر عن قيمة انفعالية
واضحة جداً (٣٤) .

(٢) حاول الشاعر ابتكار صيغ فعلية جديدة عن طريق
الاشتقاق . وبداخل ذلك تحت ظاهرة (التجسيد اللغوي
(Neologismus) ، التي تشمل على الكلمات الجديدة والأبنية
الجديدة . إن هناك تجديدات يشيع استخدامها ، دون قصد إليها
على أنها تجديد أسلوب (Stilistischer Neologismus) (٣٥) . وفي
مقابل ذلك ، نجد نمطاً آخر من التجديد اللغوي الذي تمثله الأبنية
المرضية الفردية عند كاتب معينه Okkasionelle, individuelle
Bildungen . وترتبط هذه الأبنية بنص معين ، ولا تحتاج إلى أن
تدخل في الشروة القبطية للنظام اللغوي Wortschatz des
Sprachsystems . ولهذا الأبنية تأثير تعبيرى expressiv ينبع من
تأثير جنحها Neuchaiseffekt (٣٦) .

وتلعب التجديدات اللغوية الفردية المرضية دوراً خاصاً في
الشعر ، وبعد أحد عناصر اللغة الفنية Künsterliche Sprache -
وتجلب الكلمة الجديدة القارئ أو السامع بوصفها صورة قوية Kraft-
tiges Bild ، وتداعيا غير متوقع unerwartete kombination .
إنها تؤثر في إحسانها تأثيراً أقوى من القوالب الشائعة للمؤلفة (٣٧) .

ومن أهم الصيغ الفعلية الجديدة التي ابتكرها صلاح عبد الصبور
عن طريق اشتقاقها من الاسم الجالس ، الفعل (جهنم) من
(جهنم) في قوله :

ما يولد في الظلمات يفاجئ النور ،
فيهره ،

لا ينيا حب غوار في بطن الشك أو التوهم

أشباح الماضي بش الرؤيا حين تجهنم الغيرة
فاذا لاقى قلبان ثيران الدنيا
طنا ما ماتت يكفن في الكلمات الحلو (٣٨) .

والحق أن هذا الاشتقاق اشتقاق (صبورى) محض ، ولا أعرف
أحدًا من الشعراء استخدمه قبله .

وهناك اشتقاق آخر يشترك فيها صلاح عبد الصبور مع غيره
من الشعراء ؛ ومن ذلك اشتقاق الفعل (برعم) و (برعم) من
الاسم (برعم) في قوله :

قضت ! قضت !
وعن ديارنا مضت

متوسط ن ف ص = $\frac{331}{100} = 2,1$ تقريباً

[٢] تأملات في زمن جريح + شجر الليل :

متوسط ن ف ص = $\frac{3,3}{181} = 1,6$ تقريباً

وهكذا يبرهن الإحصاء - في حدود العينة المختارة للاختبار -
على صحة معادلة بوزان .

ويمكن أن يستنتج من هذا الإحصاء ما يلي :

(١) ارتفاع معدلات ن ف ص ارتضاعاً واضحاً في جميع
المراحل ، فمتوسط النسبة في الدواوين الثلاثة الأولى هو ٢,١ تقريباً ،
وفي الدواوين الآخرين ١,٦ تقريباً .

(٢) ارتفاع معدلات تكرار الصفة في الدواوين الآخرين من
شعر صلاح عبد الصبور ، عنها في الدواوين الثلاثة الأولى وهذا مما
أدى إلى انخفاض ن ف ص في هذين الدواوين .

(٣) يتطابق انخفاض ن ف ص في الدواوين الآخرين مع
ما ينيها من علاقة حميمة في المضمون والصياغة ، حيث يتزع شعره
فيها إلى التأمل ، وإعمال البصير ، وإبراز الفكرة الفلسفية ،
والحرص على تجديد أنواع الأشياء عن طريق الوصف .

(٤) ويمكن أن يستنتج من انخفاض ن ف ص في الدواوين
الآخرين عن الدواوين السابقة ، تمتع الشاعر في أواخر عمره
بالاستقرار العاطفي والانفعال الملحي . أو بعبارة أخرى : يمكن أن
يستنتج من هذا الانخفاض بروز الموضوعية والمعلانية في المرحلة
الآخيرة على حساب الحركية والعاطفية .

ومهما يكن من أهمية هذه الملاحظة وطرافة نتائجها وإغرائها
بالتطبيق ، فلا شك أن القيمة المدخلة للفعل تنظّل عاجزة عن
التوصيف الشامل الدقيق لخصائص الاستخدام اللغوي عند الشاعر ،
حتى يستند الكشف عن مدى تجرؤه من الشعراء ، أو على الأقل ، عن
مدى نجاحه في توظيف (الفعل) للتعبير عن قيم أسلوبية مختلفة .

إن للفعل في شعر صلاح عبد الصبور أهمية خاصة ؛ فهو يحاول
- من حيث البنية - الاعتماد على أحد أقسام الفعل لأغراض أسلوبية
معينة ، أو ابتكار صيغ فعلية جديدة ، باستقائها من الأسماء الجلمدة .
وهو يعتمد على الفعل كثيراً - من حيث الدلالة - في إيداع المعنى ،
سواء باستخدمه مستخدماً حقيقياً أو استخدماً مجازياً :

(١) يميل صلاح عبد الصبور إلى تضغيف صيغة (فعل) خفيفة
العين ، كالفعل (طُن) في قوله (عن أمه) :

وتعذب إن عذرت رجليه
وإذا أرقى الصيف أجنانه
وإن طنت نحلة حوليه
باسم النبي (٣٩) .

ومن أمثلة ذلك أيضاً استخدام (غُل) في مقابل (غُل) كما يدل
(اسم القول) في قوله :

صديقي
عسى صباحاً ، إن أتاك في الصباح

من بعد ما تَكُونُ التَّيْبُ
وبرعت عليه وودعة ، وسال شهيد^(٣٩)

وقوله :

يا أملا تبسا

يا زهرا تبرعا

قلبي فريد

يفور فيه جرحه المديد^(٤٠) .

ومن تلك الاشتقاقات الجديدة أيضا اشتقاق الفعل (طَلَسَمَ) من الاسم (طَلَسَم) في قوله :

جاء الزمن الوجد

صديء الضد

وتشقق جلد المقيض ثم تحنّد

سقطت جوهري بين حذاء الجندي الأبيض

وحذاء الجندي الأسود

علقت طينا من أحذية الجنـ

فقلعت رونقها

فقدت ما طلّيس فيها من سحر مفرد

أه يا وطني^(٤١)

وكما قلت ، فإنه يصعب نسبة هذه الاشتقاقات الجديدة إلى صلاح عبد الصبور ؛ فقد وردت أمثالا عند شعراء آخرين . ومن ذلك مثلا (بَرَّحَم) التي وردت في قول بدر شاكر السياب :

أواء لو يفيق

إنما الفتي ، لو يبرِّحُم الحفول^(٤٢) .

إن هذه الاشتقاقات ترجع إلى أصل معروف ، وعلاقة الربط بين الفرع والأصل هنا واضحة قوية . وتتجلى القيمة الأسلوبية للمشتق الجديد من توليد غير المعروف من المعروف ؛ فسمات الجلفة والطرافة في ذاتها ، تعد قيمة أسلوبية مهمة ، من حيث قربانيتها وإدهاشها ومفاجأتها القاري أو السامع . وهي تنحشنا وتبهجتنا دهشة الوليد الأول وبهجته ، لا سيما إذا كانت مقبولة غير مملوكة . وهذا ما نجده هنا في الفعل (جهَّهْم) مثلا ؛ فالحاجة إلى التعبير عن نوع الحدث في كيفية بذاتها ، لا يفي عنها فعل آخر ، ولا يستطيع أن يجعل القيمة الشعرية نفسها ، مهما كانت دلالاته على الشدة والقوة ، مثل : التهب ، واضطرم ، ونحوهما ؛ لارتباط الأصل نفسه - وهو الاسم (جههم) - في اللفظ والوجدان بدلالة أقوى من ذلك وأشد . إن ذلك يرجع - كما قلنا - إلى بقاء الأصل نواة للمعنى Sinnkern .

(٣) وكل تلك حلول الشاعر توسيع دلالة بعض الأفعال ، باستخدامها بمعنى آخر غير معناها الأصل ، ومن ذلك قوله :

كان فجراً موهلا في وحشته

مطر يبعي ، ويرد ، وضباب ،

ورعود قاصفة

قطة تصرخ من هول المطر

وكلاب تتماوى^(٤٣) .

فالمواء صوت الذئب ، وقد جعله هنا ، للكلاب أيضا ، بالرغم من وجود صوت (النباح) . وبين (المواء) و (النباح) وحدة معنوية تجمعهما ، هي الدلالة على الصوت العالي المسموع .

(٤) وقد يستخدم الشاعر الفعل لتجسيد المعنوي ، كالفعل (أرى) في قوله :

ومضى عني ، وراحت خطوتي

في السكون

ونرى ظلمته بين الضباب

وأرى الموت ، فأعوى :

يا أي^(٤٤) .

فهي (أرى الموت) تجسيد للموت ، كأنه كائن مدرك بالعين .

(٥) وقد تتوالى الأفعال توالي ملحوظا أحيانا ، على نحو ما نجد في المقطع التالي :

لا يفيض زمن حتى تتمدد أجنحة الظلمة

تتكوم عندئذ في عيني المزيئات

تتطرب فيها الأجسام وتتلاصق

تتواجه ، تتعاقب

تندمج وتختفي في الأفق المفلق

تبدو كل أخرى من أركان ثالثة جهمه

تتكور أجساما

تكسر جسما جسما ، تتشكل هامات

قلمات ، أذرع ، أقداما

تتقدم نحوي حتى أعشى إن تصمدني

أتوقف ، لا أدري ماذا أفعل

فأعود إلى شباهي^(٤٥)

والحق أن الذي يلتفت نظرنا هنا أساساً ، ليس التوالي الكمي للأفعال ، وإنما التوالي الكيفي ؛ فالتوقف في هذا المشهد ذي الطابع الدرامي ، هو الذي يقود الحركة ، وهي حركة متطورة متجددة ، ولكنها لا تتجه - في تطورها وتجددها - انهماجا أفقيا مسطحا ، وإنما تسير في خط رأسي أو تصاعدي ؛ إذ لا تميز الأفعال عن الانتقال من حركة إلى حركة أخرى مقطعة عن سابقتها ، وإنما تعبر عن علاقة طردية بين الحركات ، حيث تكون الحركة اللاحقة نتيجة للحركة السابقة . والأفعال ترسم لنا هذا الخط الرأسي التصاعدي ؛ فالجبهة الظلمة تتمدد ، ونتيجة لذلك تتكوى المزيئات في هيئتي الشاعر ، ثم تتضارب الأجسام ، ثم تتلاصق ، ثم تتواجه ، ثم تتعاقب ، ثم تندمج ، ثم تختفي .

وإذا كان الفعل (تتمدّد) هنا يمثل قاصدة الخط الرأسي ، فإن الفعل (تحوي) يمثل قمته :

في تجسيد المجرّد، وتصوير هيئته، مثل (ينقر الوداد) في قوله عن صديقه :

كان اسمه « نبل »
وكنّت في عيني أدعوه بليل الحبيب
وكان راجف الجناح ، دائب السفر
وكان حينها يمدّ يقر الوداد من فؤادى^(٤٨) .
أو (مشى اللالة) كالكاكائن الحى في قوله :

طلال الكلام .. مضى المساء لجاجة .. طلال الكلام
وابتلّ وجه الليل بالأنداء
وشتت إلى النفس اللالة ، والنمّاس إلى العيون^(٤٩)

هكذا يسهم الفعل في تجسيم المجرّدات . وكما يقول زاينلر-Seid-ler ؛ فإنّه عن طريق التجسيم Verdinglichung يتكشف قيم الوضوح وقابلية الشيء للإبصار والوضوح Wert der Klarheit und Anschaulichkeit^(٥٠) .

(أ) وقد يدخل الفعل مع الاسم في مزاجية مجازية طريفة ، تتمتد - في إبداع المعنى - حل علاقة (التضاد) بين طرفيها ، مثل (موت الحية) في قوله :
... . ويظل يسعل ، والحية تموت في عينيه ،
إنسان يموت
وعلّ عياه القسم سماحة الحزن الصموت^(٥١) .

(خامسا) القيمة الأسلوبية للصفة في المزاجات المجازية :

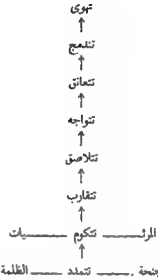
يلاحظ الباحث في شعر صلاح عبد الصبور إلحاحه الشديد على خلق المزاجات اللفظية المتكررة بين الاسم والصفة ، سواء كان ذلك باستغلال كلمة (حلو) ومقابلها (مر) ، أو باستخدام كلمات أخرى كثيرة استخدما مجازيا .

وإذا كانت كلمة (حلو) - التي تردت في شعره على نحو ملحوظ - قد استعملت استخدامها المألوف للدلالة أحيانا على ما يذائق ، مثل (الكأس الحلوة)^(٥٢) ، فإن هذه الكلمة قد تزاجت في أكثر الأحيان مع ما لا يلائق ، كالمثلتين الحلوتين^(٥٣) ، والكلمتين الحلوتين^(٥٤) ، والأوقات الحلوة^(٥٥) ، والكلمات الحلوة^(٥٦) ، والشمس الحلوة كذلك^(٥٧) .

وأغلب الظن أن تردد هذه الصيغة واستخدامها على هذا النحو ، إنما هو انعكاس لكثرتها وتغليبها على صفات أخرى في لغة الحديث اليومي Alltagsrede . ويمكن أن نلاحظ ذلك - في يسر - في المزاجتين :

للقاتن الحلوتان	في مقابل	جيتان
الشمس الحلوة	في مقابل	جيلة

كذلك استعملت الصفة (مر) في بعض المزاجات اللفظية استخدما مجازيا ، وإن كانت هذه المزاجات من النوع المألوف في الشعر العربي في عصوره المختلفة ، مثل : الفجائع المرّة^(٥٨) ، والفضى المر^(٥٩) .



أما الحركة في المرحلة التالية (تبدو كل ... إلخ) ، فإن اتجاهها لا يتغير أيضا ، مع سقوط الأجسام - الذى يميز عنه الفعل (تهوى) - وإذا تغير صورتها فقط ؛ فإذا كانت الحركة فيها سبق حركة ذاتية ، أو ذات جانب واحد ، بمعنى تأثير الأجسام في ذاتها دون أن يظهر تأثيرها في نفس الشاعر ، فإن الحركة هنا ذات جانبيين :
(أ) جانب ذاتي ؛ يبدو في انتقال الأجسام - في المرحلة الجدليلة - ونحوها من صورة إلى صورة .

(ب) وجانب موضوعي ؛ يبدو في نتيجة هذا الانتقال وتأثيره في نفس الشاعر ؛ وهو خوفه ، وتوقفه عن النظر ، وحيرته ، ثم اختياره العودة .

ولا يخلو هذا المشهد من عوامل لغوية أخرى مساعدة ، وتبدو هذه العوامل فيما يلي :

(أولا) التعبير بالفعل المضارع ، الذى يقوم بوظيفة استحضار الحدث .

(ثانيا) إعمال حرف العطف مع الفعل أحيانا (في مثل : تتواجه ، تتماثل ... إلخ) تأكيداً للإحساس بتغير الحدث - ومع الاسم أحيانا أخرى (في مثل : هلمات ، قلمت ... إلخ) تأكيداً للإحساس بانتقال الجسم والمربّيات من صورة إلى أخرى انتقالا سريحا مفاجئا .

(٦) ويستغل الشاعر (الفعل) كذلك في صنع المقابلة بين الأزمنة ؛ كالمقابلة بين المضارع والماضى في قوله :

فحين يتبلّ المساء ، يُغفر الطريق ، والظلام يحته الغريب
يبب ثلة الرفاق ، فض مجلس السر^(٦٠) .

حيث نجد المقابلة بين (يبب) و (فض) .
: لوقوله :

أعود يا صديقي أنزل الصغير
وفى فراشى الظنون ، لم تدع جفنى ينام^(٦١)

حيث نجد المقابلة بين (أعود) و (لم تدع)

(٧) ويریز دور (الفعل) - في استخدامه على المستوى المجازي -

الحاجة إلى حقول دلالية أخرى مختلفة ، في شكل مجازي استعاري .
وفضلا عما سبق ، تنصص صفات أخرى عن قدرة إيجابية فائقة في
تصوير الحالات النفسية المعقدة ؛ فقد تعبر عن النفوس والفيق
والوحشة ، في مثل (الصمت الراكد) في قوله :

الصمت راكد ركود ريج ميه
حتى جناذب الحفول ساكنه^(٧١)
(و الحفوف الداجي) في قوله :
أه ،
ليس هو الليل ،
بل الحفوف الداجي ،
أنهار الوحشة ،
والربع التمدد
والأحزان الباطنة الصعبة^(٧٢) .

وقد تعبر عن القفص والحزن وعدم الرضا ، مثل (النفس
الذابلة) ، في قوله :
وحينا عزت أفضائي
وتقلبت من شبك رؤي بقى المنحصر
تلوين بين السماء والأرض
ويسقط الإعياء
منهرا كالقطره
عل هشيم نفسى المنكسره
كانه الإغياه^(٧٣)
(و الرنة المنشرخة) في قوله :

وربما سلكه ، لأنه انكأ ، ومال فوق بعضه ، وزاد :
« وشت بك الأنعام ، أيها الغلام »
(سقى تقارب الحمسين ، ربما يكون هذا اللفظ شارة
الوداد)
في صوتك الحفى ورة منشرخة
مشيرة القصد ، غريبة المرأى^(٧٤) .

والحق أن شعرا العرب قد عرف بعض هذه المزاوجات في عصوره
المختلفة حتى العصر الحديث ، (بالزمان الضمير) عند الشاعر يذكرونا
(بالزمان الأعجمي) عند (إلياس أبو ماضي)^(٧٥) ، و (الخط
الأعشى) عند (إبراهيم ناجي)^(٧٦) . (و الجفاح المر) و (النفس
الر) ونحوهما عند الشاعر يذكرونا (بالفرق المر) عند أبي تمام^(٧٧) ،
(والجفاه المر) عند ابن النية المصري^(٧٨) . و (اليوم المجدب) عند
الشاعر يذكرونا (بالزمن المجدب) عند ابن النية أيضا^(٧٩) ، و (العصر
المجدب) عند ناجي^(٨٠) . و (الصمت الراكد) يذكرونا - مع
اختلاف الطرف الأول بين المزاوجين - (بالشمس الراكدة) عند ندى
الرمه^(٨١) . و (الحفوف الداجي) عند الشاعر يذكرونا (بالخطيب
الداجي) عند شوقي^(٨٢) .

والحق أن شعر صلاح عبد الصبور ، بالرغم من ذلك ، قد احتوى
على بعض المزاوجات الطريفة التي لا نكاد نجد لها مثالا في شعرا
القديم والحديث ؛ وهي عدد من أكثر المزاوجات في شعره إثارة وغرابة
وجدة وإدهاشا ، ومن ذلك (الصوت الرطب) في قوله :

وإنما يبدو الابتكار والغرابة في مزاوجات أخرى مثل (الجلال المر)
في قوله :

وإن أنأت الموت ، فلاعت عذنا أو سامعا
أو قلاعت ، أصابعي في شعرها الجمد التليل الراتعة
في ركني الليلى ، في القهى الذى تضيقه مصابيح حزينة
حزينة كحزن عينها اللتين تحشيان النود في النهار
عينتان سوداوان
نضاحتان بالجلال المر والأحزان^(٨٣) .

وتتجلى القيمة الأسلوبية للصفة هنالا في قدرتها على الجمع بين
المجرد والمحموس تارة ، أو بين المحسوسين تارة أخرى فحسب ،
وإنما تتجلى كذلك في استغلال الشاعر قدراتها الإيجابية ، وإطلاق هذه
القدرات دون التوقف عند معانيها الدلالية ؛ (فالجلال المر) ،
مثلا ، قد توحي بالأمي واختفاء تجارب غير سارة ، وقد توحي بالإياء
والشموع برغم الحزن ، وقد توحي بالتجمل ورفض الواقع ، وقد
توحي بذلك كله ، أو بدلالات أخرى فضلا عن كل ذلك .

وبالإضافة إلى ما سبق ، تتوارد في شعر صلاح عبد الصبور
عشرات المزاوجات اللفظية الوصفية المجازية ، حيث تتمتع الصفة
فيها بقدرات إيجابية عالية متمثلة . ومن ذلك (الظلمة البلهاء) ،
التي توحي بطفائها واعتدائها وتحمدها دون وعي أو ترفق أو ورعة :

في معزل الأسرى البعيد
الليل ، والأسلاك ، والحرس المدجج بالجليد
والظلمة البلهاء ، والجرحى ، والرامة الصلبد^(٨٤) .

ومن ذلك أيضا (الزمان الضمير) ، دلالة على ما يلاقيه منه دون
وجه حق ، بعد أن فقد هذا الزمان قدرته على التمييز بين الناس
والأشياء :

وأفرا . . . تعيش في مشارف المحظور
أوت بعد أن نلوق لحظة الرعب المرير والتوقع المرير
ويعد آلاف الليالي من زماننا الضمير^(٨٥) .

وتبلغ الصفة داخل المزاوجة اللفظية درجة عالية من الإدهاش
والغرابة والابتكار على نحو ما نجد في (الحزن الضمير)^(٨٦) ،
(و البكاء الضمير)^(٨٧) .

وقد يعبر عن فقدان الأشياء جلودها وغايتها بكلمة (حقيم) ،
مثل (الحزن الحقيم)^(٨٨) ، و (الحلم الحقيم)^(٨٩) ، أو كلمة
(مجذب) ، مثل (يوم مجذب)^(٩٠) ، أو فقدانها حيويتها وقتها
ونضارتها بكلمة (مقفر) مثل (الضلوع المقفرة)^(٩١) ، أو أسياها
وعدم القدرة على إرجاعها إلى حالتها بكلمة (مكسور) مثل (الأمانة
المكسورة)^(٩٢) ، أو زيادتها ونفاسها غير المرغوب في بكلمة
(غفصل) ، مثل (الجرح المغفصل)^(٩٣) .

وتبدو القيمة الأسلوبية للصفات السابقة في انطلاق الدلالات
الإيجابية المتجذرة في اتجاهات متمثلة متعددة . ويرجع تمتع هذه الصفات
بالتعدد في الدلالة إلى عاملين أساسيين :

(أولهما) المزاوجة بين المجرد والمحموس في كثير من الأحيان .
(والآخر) هو عدم تطابق هذه الصفات - بامتة - مع الأشياء تطابقا
إخباريا narrative مباشرًا ؛ لأنها قد انتزعت من حقولها الدلالية

(الشعلة السوداء) عند رامسين Racine ، و (الشمس السوداء) Nerval ، و (الشموس السوداء) عند هوجو Hugo^(٨٩) .
ومها يمكن من أمر ، فإن الذي لا شك فيه أن الأمثلة السابقة تدل على أن الشاعر قد ارتكز ارتكازاً شديداً على المزاوجات المجازية بين الاسم والصفة ، وجعل من هذه المزاوجات وسيلة أسلوبية stylistic device أساسية في شعره لإبداع الغاية الأسمى : المعنى . ومن حق صلاح عبد الصبور علينا أن نؤكد توفيقه في ابتكار مزاوجات جديدة ، وفي تفوقه للدهش في اختيار الصفة للموصوف ومناسبتها له في ثوب جديد كل الجملة . ويكفي للتليل على ذلك المزاوجة (هوم محببة) في قوله :

الإطار

قلبي المله بالمهموم المحببة
وروحى الخاتمة المضطربة
ووحشة المدينة المكتسبة^(٩٠) .

حيث توحى الصفة بالكثر والشابك وصعوبة الخلاص .
ومن هذا النوع من المزاوجات كذلك (البأس القاتم) في قوله :

.....

ثم يصير الوهم أسلاماً
لأنه مات ، فلا يطرق سور النفس إلا حين يظلم المساء
كانه أشباح ميتين من أحيائها
ثم يصير الحلم بأساً قائماً وعارضاً تقبلاً^(٩١) .

حيث لا تؤكد الصفة هنا معنى الشدة فحسب ، بل تثير - في الوقت نفسه - الإحساس بالوحشة والضياع وفقدان الرجاء .
والقائمة درجة من درجات اللون . وقد وظفها صلاح عبد الصبور توظيفاً رمزياً بارعاً على ما ترى في الفقرة التالية .

(سادسا) رمزية الألوان وقيمتها الأسلوبية :

لم تقتصر المزاوجات الظفية في شعر صلاح عبد الصبور على الأنماط السابقة ، وإنما تعدتها إلى استغلال الصفات اللونية في تشكيل مزاوجات تجعل قيمتها الأسلوبية في جعل لغته الشعرية لغة راسخة موحية ، لا سيما إذا وضعت الصفة اللونية مع اسم غير متوقع من مزاوجة واحدة . وعدم التوقع هنا يعني ضم الصفة إلى موصوف لم تألف اللغة وصفه بها . ولا يشترط في هذا الموصوف - حينئذ - كونه حسياً لوجدياً ، فكلاماً وارد في شعر صلاح عبد الصبور .
ومن أمثلة النوع الأول المزاوجة (عطر خضر) في قوله :

كان طفلاً عندما فرّ عن البيت ووتى
من سنين عشرة ، ذات مساء ، كان طفلاً
والضقدانه ، وتاديباه في أسلانا
وانظرونا عطفوه للخضر في كل ربيع
وشكونا جرحه خلانا^(٩٢) .

وتبلو قيمة الصفة اللونية هنا في خلق دلالات متشعبة غير مباشرة ؛ فالأخضر لون رمز البركة والمدة والراحة ، وكان الخطو المخضر هنا هو الخطو الذي يجلب البهجة والراحة والبركة .

وتقدم هذا المحبوب .. الشعر
وبأصابعه فك الحتم وأقش السور
أنشأت أفرد في صوت بالدمعة وطب
الليل ، والنجير الغاق بالياب
ولأصحابي^(٩٣) .

حيث يتجلى (ترانس الحواس) في جعل حاصل المزاوجة :
صوت رطب = سمع X لمس .
وكان الشاعر هنا يجعلنا نسمع بأبدينا . وقد يجعلنا نبصر بأبدينا
كذلك ، في المزاوجة (ليل ناعم) في قوله :

أنا تدفقي الألفاظ الحزرى
وتتدفقي الألفاظ الباردة العرنا
لفظ حال
قد بولد في ليل ناعم
في حضم النيل بالباسم^(٩٤) .

ويتجلى (ترانس الحواس) أيضاً في المزاوجة (كلام ملح) ، حيث
يكون السمع باللسان :

وأنت يا جامدة الأحداق كالنجم
يسل من أشد ذلك الكلام أيضاً وملحا
كأزيد المسوم^(٩٥) .

وغني عن البيان أن الانتباه ينصرف في إبداع هذه المزاوجات إلى الصفة أكثر من انصرافه إلى الموصوف ، وجعل هذه الصفات من المدركات الحسية يؤدي إلى تعيين الموضوعات وإدراكها ، وتحقيق هويتها ، وتوسيع معانيها . إنها تلقى على الموصوفات ضرباً بارعاً ، يبرزها ، ويضربها من حقلها للأدب . ولا ينبغي أن يفهم هذا الكلام - بالطبع - على انصراف القيمة الأسلوبية إلى الصفة في ذاتها ؛ لأنها قد تنجز عن حمل تلك الدلالات والإيماءات في حقلها المعتاد . ومعنى ذلك أن الفضل في إبراز هذه القيمة وإعلانها يرجع إلى استخدام الصفة في مجموعة لفظية مجازية .

وإذا كان المجاز أو الاستعارة في الشعر ظاهرة أولية وأساسية pri-märe Erscheinung كما يقول يريمان Behrmann^(٩٦) ، فإن الذي يسترعى الانتباه هنا هو القدرة على خلق الاستعارة الجديدة ، لإبداع المعنى الجديد . وقد اجتهد صلاح عبد الصبور في إبداع المعنى من طريق خلق مزاوجات مجازية تسير الصفة فيها في اتجاه مضاد للموصوف . وبذلك يتخلق معنى بكرة لا عن طريق علاقة (المشابهة) التي توجبها البلاغة القديمة^(٩٧) ، وإنما عن طريق علاقة (التضاد) بين طرفي المزاوجة : المستعار والمستعار له . ومن ذلك (فرح جليب) في قوله :

ثم بحر لبينا الكتيب
ويشرق النهار باعثاً من الملمات
جدور فرحتنا الجليب^(٩٨) .

حيث توحى الصفة بفقدان الموصوف ما يجعله كذلك ، من رضا وبهجة وتعلق .

والرابط بين لفظين متناقضين Oxymoron في عبارة وصفية adjec-tival phrase بين السمات التي يحررها الشعر العالي للعناصر مثل

واعتمد عليها في إبداع المعنى ، عل نحو ما نجد في (الوصال الأخضر) عند ذي الرمة ^(١٠٤) ، و (النخلة الخضراء) عند الأعمى التظيل ^(١٠٥) ، و ابن زبون ^(١٠٦) ، و (لحن الأبيض) عند البهاء زهير ^(١٠٧) ، و (النخلة البيضاء) عند أبي تمام ^(١٠٨) ، و (الأمان الأبيض) عند الأعمى التظيل ^(١٠٩) . . . إلخ ، فإذن هناك بعض المزاوجات التي لا تكاد نجد لها مثيلاً في شعرنا ، مثل (النور الصدي) في قوله :

أنتلونا من قبل أن يحى

بأن يوما مجديا تقدمه

وظل يلتف عل أرواحنا

حتى تبتكت خيوط نوره الصدي ^(١١٠) .

وتجلى صورة الإبداع هنا في نقل صفة (الصدا) من حقل دلالي يختلف اختلافا تاما من الحقل الذي تنسب إليه كلمة (النور) ، وهو نقل غير متوقع ، يبعد عن التوارد الذهني والمعاني المباشر . فإذا كان (الصدا) في المعلن ، فقد عقد الشاعر بينه وبين النور علاقة معنوية ، قد يفهم منها الدلالة على النور الضعيف الباهت ؛ فإذا كان النور يظهر ما تحته أوما حوله ، فهو هنا نور صدي لا يمكنه ذلك .

(سايما) المزاوجات الاصمية وفيهنا الأسلوبية :

فضلا من وفرة المزاوجات المجازية التي تبني من المعنويين : اسم + صفة ، تقابلنا في شعر صلاح عبد الصبور مزاوجات أخرى تتعاقب فيها الأسماء ؛ وتبني من اسم + اسم . وتكون هذه المزاوجات أحيانا من محسوس + مجرد ، مثل (جلور الفرح) في قوله :

لم ير ليلنا الكتيب

ويشرق النهار باعنا من لمعات

جلور فرحتنا الجليل ^(١١١) .

(سيقان النجم) في قوله :

سوخى إذن في الرمل ، سيقان النجم

لا تبتغي نحو مهجري ، نلشكك الجمجم

واتلفنى مصابيح السياه

كي لا ترى سوانح الألم

ثياب السودة ^(١١٢) .

وفيها يقوم المحسوس بوظيفته الدلالية في تشخيص المجرد ، وفي إيثار (الجلود) و (السيقان) ما يوحى بالاعتدال والتأمل . ومن ذلك أيضا المزاوجة الطريفة (أهداب الذكرى) في قوله :

زرنا مومتانا في يوم العيد

وقرنا فائحة القرآن ، وللمنا أهداب الذكرى

وسطنها في حضي القبرة الرقيقة ^(١١٣) .

حيث توحى كلمة (الأهداب) فيها بحدثة الذكرى وقصرها ومعاودتها مرة بعد مرة (قابل ذلك باستعمال الجلود والسيقان في المزاوجتين السابقتين) .

وقد تبني المزاوجتين : محسوس + محسوس . وإذا كانت المزاوجة من هذا النوع مألوفة أحيانا مثل (أجنحة الظلمة) ^(١١٤) ، فهي لا تخلو من الجلبة والغرابية أحيانا أخرى مثل (هروق الشمس) ^(١١٥)

ومن أمثلة النوع الثاني المزاوجة (لمحبة الخضراء) في قوله :

أهل بلاى يصنعون الحب

كلهم أنعام

ولغورهم بسانم

وحين يسخون بطعمون من صفاء القلب

وحين يظلمون يشربون نيلة من حب

ويظلمون حين يلتقون بالسلام

— عليكم السلام

— عليكم السلام

لأن من ذرى بلادنا ترقق بالسلام

وقاض من بطاسها غيبة خضراء مثل نبتة الحقل ^(١١٦) .

حيث تكتسب المحبة لوناً يرمز إلى ما تتمتع به من خصوبة وبركة وغناء وتجديد .

ولحن أن صلاح عبد الصبور قد استغل هذا اللون ، فأبدعت ريشته به مزاوجات مجازية أروع إبداع وأكثر طرافة . ويضلل هذا بوضوح في المزاوجة (الأنعام الخضراء) في قوله :

في ليلة صيف

وقم أحد الشعراء البسطاء

أنعاماً ساذجة خضراء

لبناحي قلب الإلف ^(١١٧) .

فهو يرسم النعم باللون ، أو بعبارة أخرى : يجعلنا نسمعه بالعين .

ولناظر الباحث في شعر صلاح عبد الصبور أن أكثر الألوان توارداً في شعره هما الأخضر والأبيض ؛ ففضلا عما سبق ، اشترك اللون الأخضر في مزاوجات مجازية أخرى مثل (بحر السعد الأخضر) ^(١١٨) وغيرها .

أما اللون الأبيض ، فإن دلالاته العامة هي الصفاء والطهارة والسلام . ولكن هذه الدلالات تمتلك خصوصيتها وفقا للموصوف في كل مزاوجة ، مثل (البسمة البيضاء) ^(١١٩) أي التي لا رياء فيها ، (والأفراح البيضاء) ^(١٢٠) أي الخالية التي لا يشوبها شائبة ، و (الرقة البيضاء) ^(١٢١) أي الطاهرة العفيفة التي لا خلعة فيها ولا سخب ، و (البشارة البيضاء) ^(١٢٢) أي التي تبث التفاؤل والأمل ، و (الكلام الأبيض) ^(١٢٣) و (الألفاظ البيضاء) ^(١٢٤) أي التي تنشر في النفس الطمأنينة والسلام وراحة البال .

ولا تخلو قائمة الألوان في شعر صلاح عبد الصبور من اللون الأسود ، وإن كانت مزاوجاته نادرة ، على نحو ما في (لحفوف الداجي) ^(١٢٥) التي مرت بنا ، و (الأنعام السوداء) ^(١٢٦) .

ومن ناحية أخرى ، تقابلنا صفات الألوان ودرجاتها في مزاوجات عدة . وتكاد تتساوى صفات الشجوب والذكمة مع الصفات المقابلة لها . فمن النوع الأول (العمامة الشاحبة) ^(١٢٧) ، و (الياس القاتم) ^(١٢٨) . ومن النوع الثاني (الرقة الزهراء) ^(١٢٩) ، و (النور الرائق) ^(١٣٠) .

وإذا كان شعرنا العربي قد استغل تلك الدلالات الرمزية للألوان ،

(ثامنا) مزاولجات اسمية خاصة :

فضلا عما سبق ، نجح صلاح عبد الصبور في إبداع للمعنى عن طريق الجمع بين اسمين من حقلين دلاليين مختلفين على نحو جديد ومبتكر . وإذا كان لكل كلمة في اللغة مزاولجاتها المألوفة ، فإن الخيال الشعري يخرج الشاعر - أحيانا - عن حرف اللغة إلى رؤية علاقات حتمية جديدة بين الألفاظ التي لا ترتبط قط في الاستعمال العادي . ولتأخذ هذه العلاقات في شعر صلاح عبد الصبور أربع صور مختلفة ، هي :

- (١) خلق علاقة مناسبة بين طرق المزاولجة .
- (٢) الاعتماد في إبداع للمعنى أحيانا على علاقة التضاد .
- (٣) وضع الاسم في غير موضعه المألوف أحيانا .
- (٤) تسمية الشيء بغير اسمه الذي يطلق عليه عادة .

وتتجلى مهارة الشاعر في خلق علاقة مناسبة في اختيار الطرف الأول من المزاولجة ، الذي يؤكد معناه معنى الطرف الثاني ويحسم هيئته ، ويحوّله من شيء مجرد مدرك محسوس . ومن أمثلة ذلك في شعر صلاح عبد الصبور المزاولجات التالية :

(أ) (شراع الظن) في قوله :

نقل حقيقة في الغلاب ترجمه وتضمنه
ولر جفت بحار القول لم يبحر بها خاطر
ولم ينشر شراع الظن فوق مياهها ملاح
وقدك أن ما نلقاه لا تبنيه
وما تبنيه لا نلقاه (١٢٠) .

ففى هذه المزاولجة يقابحنا هذا التناسب المجهج الذي يخلقه الشاعر بين طرفيهما ، فالأول يناسب الثالث من حيث دلالاته الإيجابية - هنا - على التردد المصافى ، والقلق ، والانتقال من حال إلى حال .

(ب) ومن هذه المزاولجات كذلك (لقم التذكار) في قوله :

عودوا يا موتانا
سنبرق في منحنيات الساعات هتهات
نلقاكم فيها ، قد لا تشيع جوعا ، أو تروى ظمأ
لكن لقم من تذكار
حتى ، نلقاكم في ليل آت (١٢١) .

ولا شك أن هذه مزاولجة (صورية) بكر ، وهي توحى بالتذكّر مرة بعد مرة ، كما يضع الأكل في فمه لقمة بعد لقمة . وقد يعتمد الشاعر على المزاولجة بين محسوسين ، ولكن تبقى مهارته في اختيار الطرف الأول ظاهرة أيضا . ومن ذلك (حواظ الظلمة) ، في قوله :

وهكذا مات النهار
ومال جنب الشمس ، واستدار

.....

وانطفأت نوافذ المرضى ، وأثوار الجسور
في أمن الحراس والمأذن
تكونت حواظ الظلمة في مداخل البيوت والمخازن (١٢٢) .

حيث يتناسب الطرف الأول مع الثاني ، من حيث دلالاته على الانحصار والوقوع في أسر الظلمة التي تكونت حواظها .

وقد يجاوز الشاعر - في إبداع للمعنى - علاقة (التناسب) بين الطرفين إلى علاقة (التضاد) ، أي الجمع بين الشيء وضده في مزاولجة واحدة . ومن ذلك (جدول الذهب) في قوله :

لقد بلوت الحزن حين يزحم الهواء كاللدخان

.....

ثم بلوت الحزن حينما يقبض جدولاً من الذهب .
فملاً منه كأسنا ، ونحن نغمس في حدائق التذكريات (١٢٣) .

فالمزاولجة هنا لا تأخذ الصورة الطردية : ١ مع ٢ ، وإنما تبدل في صورة أخرى هي الصورة المكسبة : ١ ضد ٢ ، فقد جمعت المصاحبة الأخيرة بين الماء (جدول) والنار (غيب) ، أي جمعت في الخيال الشعري بين شيتين لا يجتمعان في الواقع والطبيعة . وتتجلى القيمة الأسلوبية للمزاولجة هنا في تمهيق الإحساس بالمعنى عن طريق الجمع بين العناصر المتضادة ؛ فلم يعد (الجدول) - كما نألف - يثير فينا الإحساس بالراحة والسكينة والهدوء المعين ، بل تحول من الاستخدام الجليد إلى مثير للربعب والفرق والعلذاب .

ومن علاقة التضاد أيضا المزاولجة (دوامة السكون) ، في قوله :

أعود يا صديق لمتزى الصنبر
وفى فراشي الظنون ، لم تدع جفني بنام
مازال في عرض الطريق تائهون يظلمون
ثلاثة أصواتهم تتداخل في دوامة السكون
كأنهم يكون (١٢٤) .

ففى (دوامة السكون) تتصاحب الحركة مع السكون في آن واحد ؛ فالسكون هنا ليس سكونا سلباً ، بلبدأ ، يسمح للشاعر بأن يسمع فيه صوتاً آخر غير صوته هو ، وإنما هو سكون موجب ، حتى ، متصل ، لا يتوقف . ولا شك أن الخيال الشعري هو المسئول هنا عن خلق مثل هذه المزاولجات ذات العناصر المتضادة في الواقع ، وكان الشاعر يريد أن يولد للمعنى من اللا معنى .

وقد يلجأ الشاعر - أحيانا - إلى وضع الاسم في غير موضعه المألوف . ويبدو ذلك في منح ما يرى فحسب صوتاً مسموعاً ، نحو (حفيف النجوم) ، وكأنه يجمع بين ما يسمع صوته في الأرض (الشجر) وما يرى مناه في السماء (النجوم) :

وقالت في :

بأن النهر ليس النهر ، والإنسان لا الإنسان
وأن حفيف هذا النجم موسيقى
وأن حقيقة الدنيا ثورت في كهف
وأن حقيقة الدنيا هي الفيلسان فوق الكف (١٢٥) .

وتداخل العناصر الكونية على هذا النحو في اللغة الشعرية نجده كذلك في (حقل الساء) ، في قوله :

وضجاء أورق في حقل الساء نجم وحيد
ورق في الصمت البليد ورش طائر فريد (١٢٦) .

ويقف صلاح عبد الصبور فيها موقفاً وسطاً ، بين من اعتنق هذه الدعوى على حذر وتحريز من جبل الرواد ، مثل بدر شاكر السياب ، ومن بالغ في تطبيقها والاعتماد عليها من الأجيال التالية ، أمثال كمال عامر ، وقضى سعيد وغيره^(١٣٣) . وإن كان صلاح عبد الصبور قد مال في ديوانه (ثملات) في زمن جريح) ، و (شجر الليل) ، إلى اللغة الشعرية المكثفة ، التي لا تأخذ من لغة الحياة اليومية إلا بقدر يسير جداً .

وعلى مستوى الألفاظ المفردة تمتاز اللغة القائمة بالفاظ تتوارد في لغة الحياة اليومية ، ويتأى عنها لغة الشعر التقليدي غالباً ، مثل : الاستفراغ^(١٣٤) ، وراحة الصديد^(١٣٥) ، والجلبج^(١٣٦) . . . إلخ . أو ألفاظ ترتبط بمجموع اللغة العامية ، ويقل منها الشاعر التقليدي إلى نفاثاتها التي لا تكاد العامية تعرفها ، مثل : خسلطة^(١٣٧) ، وقرف^(١٣٨) ، ووساخن^(١٣٩) ، والأفصال (باس)^(١٤٠) ، (لا يص)^(١٤١) . . . إلخ .

من ناحية أخرى ، تتكرر في شعره عبارات الصحة والوداع^(١٤٢) ، وعبارات شعبية أخرى مثل (التبات والتبات)^(١٤٣) ، وعبارات تفتتح بها الحكايات الشعبية ، مثل (كان يا ما كان)^(١٤٤) ، . . . إلخ .

أما التركيب النحوي في شعر صلاح عبد الصبور ، فقد تأثر تأثراً واضحاً بنحو اللغة العامية . ومن الأمثلة على ذلك الحال المنفى بعد الفصل (منفى) في قوله :
ومنفى ولا حس ولا ظل ولا يحس منفى ملاك^(١٤٥) .

وكان التركيب هنا منقس إلى العبارة العامية (وراح ولا حس ولا خير) . (وتأمل استعمال الشاعر كلمة « حس » أيضاً بعد (لا) الثانية) .

ولعل هذا التأثير قد امتد كذلك إلى توالي الفعلين تواليًا مباشرًا ، على نحو ما في قوله :

وقفت أمامكم ورفعت كفى قاتلا : ها
هنا إنسان . . .

يريد يدبر في نكبة ألفاظا بدحرجها إلى الإنسان^(١٤٦) .

وذلك كقولنا في العامية المصرية (حايظ يحوّر) ، حيث يستعمل اسم الفاعل بمعنى الفعل .

وأغلب الظن أن الجمع بين (الكاف) و (مل) في (كمثل) ، إنما هو من تأثير لهجات الحطاب تأثيراً مباشراً .

ومن ذلك قوله :

عرفت أن قلبك الأسيان
كمثل قلبي ،

شارد ييكى على دفعة الزمان^(١٤٧) .

أوفوله :

لأن الحب قهار كمثل الشعر
يرفرف في فضله الكون . . لا تتو له جبهه
وتعتر جبهة الإنسان

أحدثكم - بداية ما أحدثكم - عن الحب^(١٤٨) .

وتبدو تسمية الشيء بغير اسمه الذي يطلق عليه عادة في نقل كلمة (الأسراب) من دلالتها على جماعات الطير ، إلى الدلالة على الجماعات من الناس كذلك ؛ وهو نوع من توسيع المعنى :

وفي نفس الصفي الفواح

خرجت لظنر الماشين في الطرافت ، والساعين للأزاق

وفي ظل الحدائق أبصرت عينا أسرابا من العشاق
وفي لحظه

شعرت بجسمي للمحوم ينض مثل قلب الشمس

شعرت بأنني امتلات شعاب القلب بالحكمة^(١٣٧) .

وقد يقصد إلى هذا النقل - أحيانا - للتهكم أو الاستهزاء ، كقول كلمة (نفاه) التي تطلق على صوت الماعز ، وإطلاقها على أصوات الندامي والتسكين :

ويضحكون ضحكة بلا نجوم

ويغفر الطريق من نفاه هؤلاء^(١٣٨) .

(تاسعا) التأثير بلغة الحياة اليومية :

يختلف الشعر الحديث عن الشعر التقليدي اختلافاً شديداً في هذه المسألة . فالشعر الحديث - بعمامة - قد تأثر بلغة الحياة اليومية تأثراً واضحاً ، سواء على مستوى استخدام بعض الكلمات المرتبطة بلغة الحديث اليومي ، أو على مستوى العبارات ونظام تركيب الجملة .

والذي لا شك فيه أن هذا الاتجاه إلى الإفادة من معجم العامية ونظم تركيبها ، إنما هو انعكاس لطبيعة الموضوعات التي عالجهها هذا الشعر ؛ فقد برزت فيه قضايا الإنسان المعاصر ومشكلاته وتفاصيل حياته اليومية ، بما فيها من إحساس بالقرية والضيق والتعقد والاضطراب الفكري والروحي . ولم يكن مناسباً أن يعبر عن تلك الموضوعات بلغة خطابية على طريقة الواقعية الكلاسيكية ، ولا بلغة ذاتية محافظة على طريقة الرومانسية ورموزها . وإنما كان من الضروري التعبير عن تلك الموضوعات في إطار واقعية جديدة . في ضوء ذلك ، كان طبيعياً أن يبحث الشاعر الحديث عن لغة جديدة تستطيع أن تصوغ موضوعاته الحياتية الجديدة . وقد وجد رواد هذا الشعر - ومن أبرزهم صلاح عبد الصبور - في دعوى ت . س . إليوت T. S. Eliot ما يتشبه مع نزعتهم . لقد انتهى إليوت إلى صياغة قانونه المعروف الذي ينص على :

« إن الشعر يجب ألا يعتمد كثيراً من اللغة العادية اليومية التي نستعملها ونسميها »^(١٣٩) .

ولا يعني هذا القانون بالطبع ، أن يكون الشعر نفس الكلام الذي يتكلمه الشاعر ويسمعه بحدافه ، ولكن يجب أن يكون بينه وبين لغة الحديث في عصره ما يجعل سامعه أو قارئه يقول : هكذا كنت أحدث لو استطعت أن أحدث شعراً^(١٣٠) .

لقد أكد إليوت « أننا لا نريد من الشاعر أن يقتصر على المحاكاة الحرفية لطريقته هو في الكلام العادي ، وطريقة أسرته وأصداقه وسبح الخاصة ، لكن ما يبعث في هذه البيئة هو اللذة للفعل التي يجب أن يصنع منها شعراً »^(١٣١) .

وقد تطلعت هذه الدعوى في شعرنا الحديث بعمامة تملأ واضحا ؛

والحق أن الجمع بين (الكاف) و(م) أو (الکاف) و(شبه) وقع في الشعر العربي القديم . ومن ذلك قول الأحمسي :
كسبت بُرى دون قسعر الإثني
كشمش قلبي الممين يسكني بها (١٤٨)

وقوله :

كسوى كشمش السبي إذ غاب وانفلسا
أهدت له من مبعده نظرة جزعاً (١٤٩)

أو قوله :

والأرض حاملة لما حلّ الله وما إن تردّ ما فعلا
يوماً تراها كشبه لرجبة الحس يومها أنجها تغلا (١٥٠)

ومع ذلك ، لاني أحسب أن التأثير المباشر في استخدامها إنما يرجع إلى لغة الخطاب الدارجة ، التي تأتي فيها (كشمش) في آخر الجملة عادة ، نحو : الذهب رخص ، والدولار كمثل أ

لقد ترك أسلوب الحديث اليومي والسري أثره واضحاً في (حجيم الجملة) عند صلاح عبد الصبور ؛ إنها تطول حيث الاستفراق العاطفي أو التأمل الفكري أو تصيد التفصيلات ، وتقصّر حيث الوثائق العاطفية المفاجئة المتضخمة ، والمخرج المباشر من فكرة إلى فكرة ، دون التقيّد بالصدام بالتنظيم والترتيب . ولتأخذ مثلاً حل ذلك هذه الأسطر من قصيدة (شقي زهران ١٨ - ١٩) :

- ١ - وثوى في جبهة الأرض الضياء
- ٢ - ومشي الحزن إلى الأكرام ، تئين له ألف ذراع
- ٣ - كل محالز ذراع
- ٤ - من أذان الظهر حتى الليل ... يالاه
- ٥ - في نصف نهار
- ٦ - كل هذي المهن الصباء في نصف نهار
- ٧ - مذ تكلل رأس زهران اليوميع

.....

- ٨ - كان زهران غلاما
- ٩ - أمه سمراء ، والأب مولد
- ١٠ - وبنيه وسامه
- ١١ - وحل الصديق حمله
- ١٢ - وحل الزند أبوزيد سلامه
- ١٣ - عسكاً سيفاً ، وثقت الوشم نبش كالكتابة
- ١٤ - باسم قرية
- ١٥ - وندشواي
- ١٦ - شب زهران قويا
- ١٧ - ونقياً
- ١٨ - يطأ الأرض خفيفاً
- ١٩ - وأليفاً .

في الأسطر السابقة يمكننا - في سر - ملاحظة ما يلي :

- (١) تطول الجملة في الاستهلال ، والتقديم للحكاية ، ووسم خطوطها العامة ، حل نحو ما نجد في الجزء الأول بعمدة ، لا سيما الجملة الأولى والثانية ، والجملة التي تشغل السطرين ٦ ، ٧ .
- (٢) مع الانتقال للمفاجيء من فكرة إلى فكرة بالإخبار

والوصف ، تقصر الجملة ، وتبقى - حيث - من وحدتين أو ثلاث وحدات صرفية ، كالجمل : أمه سمراء - الأب مولد - وبنيه وسامه - حل الصديق حمله ... الخ .

(٣) (القطع) بين عناصر الجملة ؛ وهذا القطع كالوقف القصيرة التي يقفها المتحدث للتذكير وتصيد ما نقص من كلامه . ونجد ذلك في قوله : شب زهران قويا - ونقياً ، يطأ الأرض خفيفاً - وأليفاً .

(٤) صياغة التشبيه البليغ عن طريق (القطع) أو الفصل بين المشبه والمشبه به ، كما نرى في السطر الثالث ، الذي يبدو كقولنا : (أتى محمد مائتي هنك ، أسد يز الأرض) أ

(٥) في هذه الجمل القصيرة المتوالية يجتزل ما يمكن اختزاله أو إسقاطه من وحدات صرفية اعتماداً على دور السياق في الإلهام والتوصيل . ومن ذلك الضمار وحروف العطف والأسماء الموصولة ، أي الأدوات اللغوية الرابطة . ويبدو ذلك في العبارات : تحت الوشم - نبش كالكتابة - اسم قرية - فندشواي ، في مقابل : [نبش كالكتابة هو] بمثابة [اسم قرية (ندشواي) فندشواي] .

(٦) الحرص على إلهام السامع ؛ ويبدو ذلك هنا في قوله : وفي نصف نهار ، بعد قوله « من أذان الظهر حتى الليل » ، لتحديد المدة الزمنية تحديداً واضحاً .

(٧) إضافة بعض العبارات وتكرارها بهدف التوضيح والتأكيد كذلك ، حل نحو ما نفعل في حديثنا الحسي ، ويتجلى ذلك هنا في إعادة عبارة (في نصف نهار) . وقد تكرر بعض الكلمات بهدف التضميل والإضافة ، كتكرار كلمة (ذراع) .

ويبدو التكرار في شعر صلاح عبد الصبور أكثر جرأة ؛ حين تتكرر الكلمات السياقية contextual words (١٥١) في أسطر متوالية متوالياً مباشراً ، حل نحو ما نجد في قوله مثلاً :

- وجه حبيبي خيمة من نور
- شعر حبيبي حفل حنطه
- خدا حبيبي خلقتنا رمان
- جيد حبيبي مقلع من الرخام
- نهذا حبيبي طائران توأمان أزهبان
- حفسن حبيبي واحة من الكروم والعطور
- الكنز والجنة والسلام والأمان
- قرب حبيبي (١٥٢) .

وهذه الأبيات - كما يقول الدكتور محمد النوي - تستثير نظائرها من الصور والأنغام في شعرنا الدارج ، من أمثال : حيوها .. حيوها .. غزلان .. وشعرها .. سيل جمال ، ومنابعها .. نبقة من الشام ، وحسنها .. خاتم سليمان ، وسناتها .. لولي ومرجان ، ورفقتها .. بلاط حمام .. وصدرها .. فحلون رمان (١٥٣) . كذلك ، فقد لاحظ الدكتور النوي - وهي ملحوظة ذكية صائبة - « أن كلمة (حبيبي) التي تتكرر في الأبيات لها نبرة مختلفة تماماً عن نبرة كلمة (الحبيب) ، حين تأتي في الشعر للقلد . فبشرتها هنا هي النبرة الحسية الساخنة التي نسمعها في كلامنا في الواقع ، وفي الجيد من أغانيها (١٥٤) .

وينبئ الإشارة هنا إلى أن تمثيل لغة الحديث اليومي حل هذا

وعرف هذا النمط - عمل المستوى التركيبي الخاص - باسم Epiphier أي تكرار اللفظ في نهاية عدة جمل أو أجزاء من الجمل Satzteile يتلو بعضها بعضاً تواليًا غير مباشر^(١٥٧).

ولكننا نلاحظ - من ناحية أخرى - تكرار (قريب) ... لارتباط الكلمة - السياق بها ، أو لارتباطها بالكلمة السياق . وتكرارها هنا جاء في بداية عدة جمل متواليّة ، وهذا الشكل يعرف باسم Anapher^(١٥٨).

فإذا انتقلنا إلى التفسير الأسلوبى ، رأينا أن كلمة (حياة) قد تكررت في الأسطر التسعة السابقة ست مرات . وهي لا تلعب دورها هنا أساساً من مجرد التكرار العمدى ، وإنما هي التي تقوم بدور (المقابل) للحالة الشعورية المسيطرة . إن الخوف هنا ليس خوفاً من الموت ، كما تقضى الطبيعة الإنسانية ، وإنما هو خوف من الحياة . ولذلك يركز الشاعر على كلمته المكررة للحض على البقاء والترغيب في الحياة ، ونفى الخوف منها . وقد عبر الشاعر عن ذلك بوسائل بلاغية مختلفة :

(أ) المقابلة بين أعداء الحياة وأحباب الحياة .

(ب) التعلق بالحياة وأسبابها وإن تسلط الموت ، ويبدو ذلك في عبارة :

مات زهران وعيناه حياة .

(و زهران) هنا هو الرمز الذى يمسد معان الصراع ضد الموت (ولاحظ إشارة «عينين» هنا) .

(جـ) الاستنكار والتوبيخ في عبارة :

فلماذا قريش تحشى الحياة ؟

ومن الأمثلة على هذا النمط كذلك كلمة (انكسار) في قوله :

هجم انكسر

ورموا مدبنتا المرفعة بالدمار

.....

والأقن غتخت الخيل

وهناك مركبة عظيمة تدور على الطريق

والخيل تنظر في انكسار

الأقف يميل في انكسار

العين تنمع في انكسار

والأذن يلسعها الغيار^(١٥٩).

هنا يسيطر مشهد الدمار الذى أحفه التار تلك المدينة العريقة ، وتسهم كلمة (انكسار) هنا في تعميق الحالة الشعورية البسيطة ، وهي الحقد والثورة والنضب لهذا الدمار ، لا بدلاتها فحسب ، بل بتكرارها كذلك في جمل قصيرة متواليّة ، لتصوير الانفعال الحاد بهذا المشهد .

ولا شك أن هناك وسائل تعبيرية أخرى مساعدة ، هي :

(أ) إعمال ولو العطف في الجمل المشتتة على الكلمة المكررة ، على نحو يظهر التوالى المفاجيء السريع لجزيئات المشهد .

(ب) الإختيار في هذه الجمل لتواليها بالفعل المضارع ، الذى يقوم بوظيفة تصوير الحدث واستحضاره :

الخيل تنظر - الأقف يميل - العين تنمع .

النحو ، قد زود شعر صلاح عبد الصبور ببقية أسلوبية إضافية ، تبدو في المناسبة الذكوية الواضحة بين طبيعة الموضوعات وطبيعة اللغة المستخدمة للتعبير عن تلك الموضوعات . وفي ديوانه (تأملات في زمن جريح) (و شجر الليل) ، اللذين يندب عليهما الطابع الصوفى الفلسفى التأمل ، يصف التار بلغة الحياة اليومية إلى حد كبير ، وإن ظل النسيج العام لشعره مصطبغاً بهذه اللغة . وفي الخليل : التمثل في الدواوين الأخرى ، وضغفه في هذين الديوانين ، تبقى المناسبة كاملة - باختصار - في صراعة الحدث الكلامى speech-event للمقام speech-situation ، أو بالمعجزة المشهورة : مراعاة الكلام لمتنقى الحال .

أوليس ذلك جوهر البلاغة ؟

(عاشراً) التكرار وقيمته الأسلوبية :

يعد التكرار repetition ظاهرة لغوية من حيث اعتداده - في صورته البسيطة المركبة - على العلاقات التركيبية syntagmatic relations بين الكلمات والجمل . وهو يعد - في حلو معدلات تكراره - وسيلة بلاغية rhetorical device ذات قيم أسلوبية مختلفة .

ويمكننا - وفقاً للتصنيف العام عند ألمان^(١٦٠) - التمييز بين نمطين أساسيين للتكرار في شعر صلاح عبد الصبور :

(الاول) التكرار البسيط . simple repetition
(والآخر) الأنماط المركبة للتكرار complex patterns of repetition

إذا كان هذا التصنيف يجرى على أساس تركيبى ، فإن لكل نمط ما سبباً صورياً بلاغياً آخرى .

أما النمط الأول ، فيمكن أن نجعله لتكرار الكلمة - لها كان الجنس الصرفى الذى تنتمى إليه - في جملة واحدة أو في عدة جمل متواليّة . ويمكننا - على أساس شكل التكرار وقيمته الأسلوبية - أن نجد لهذا النمط في شعر صلاح عبد الصبور صورا صغرى متعددة :

(١) تكرار الكلمة - السياق contextual-word ، على نحو ما رأينا في تكرار كلمة (حبيى) مثلاً في قصيدة (أغنية حب) السليبية . ويتبين قيمته هنا في إبراز أهمية الكلمة المكررة في السياق ، وجعلها بمثابة (المركز) الذى يدور حوله الحديث .

وقد تلعب الكلمة - السياق دوراً أخطر من ذلك ، فتكون كائناتمة الأساسية key-note التى تصور المشهد بكامله ، وتبرع عن جو القصيدة العام . ومن ذلك تكرار كلمة (حياة) في قوله :

وأن السيف مسرور وأعداء الحياة

صنعوا الموت لأحباب الحياة

قريش من يومها لم تأتدب إلا الدموع

قريش من يومها تأوى إلى الركن الصديق

قريش من يومها تحشى الحياة

كان زهران صديقاً للحياة

مات زهران وعيناه حياة

فلماذا قريش تحشى الحياة ؟^(١٦١) .

(جد) اشتغال كلمة (انكسار) ذاتها على الراء في آخرها ؛ وهو يوصف بأنه (صوت مكرر) .

(٢) تكرار الكلمة للتعبير عن انفعال معين ، بدلاً من التعبير على نحو منطقي يحكمه (الحصر) المقّر . إنه - كما يقول فلدوس - تمير عن الانفعال الذي يصحب التعبير عن عاطفة قد دفعت إلى انفعالها^(١١٩) . هذه العاطفة لا يناسبها - حيث - الحذف والحصر والتنقيص . وهو يد العبرة بزيادة في القوة ، ويدل على الوفرة ومجاورة الحد المتكوف . ويمكننا أن نسمي هذا النوع باسم (التكرار الانفعالي) . ومن أمثلته تكرار الفعل (تسيل) في قول الشاعر :

ومات أبي ، والدموع تسيل تسيل على وجنتيه
وفي كفه مزرقة من رداء حبر^(١٢٠) .

أو تكرار الفعل (صبرا) في قوله :

في قلب العاجز ماذا يلقى العاجز
ماذا يب العريان إلى العريان
إلا الكلمة

والجلسة في الركن الثاني ،

قزمين ودويين

صبرا صبرا ، حتى دقا^(١٢١) .

وذلك في مقابل (تسيل) في فزارة ، أو غزيرة ، أو تظل تسيل ، ونحو ذلك ، أو (صغراجدا) ونصوه ، مما لا يخفى ما فيه من (تنور) في الإحساس ، و (تزيئة) في الصياغة .

أما التكرار المركب ، فله كذلك عدة صور فرعية منها :

(١) تكرار عبارة أو جملة بذاتها ، أو إعادة صياغتها مرة أخرى عن طريق التغيير في العلاقات التركيبية بين عناصر الجملة ، بالتقديم أو التأخير أو الحذف أو الإضافة . . . إلخ . ومن النوع الأول ، وهو الشائع في شعر صلاح عبد الصبور ، وفي الشعر الحديث بعامته ، لا سيما في نهاية المقطع أو نهاية القصيدة (التي تكون غالباً جملة المطلع) - قوله :

أين أعلق تذكاراتي

والحائط منهار ؟

أين أسمر حزني ، شغفي

أفراحي ، ولهي ، لفي

والحائط منهار^(١٢٢) .

حيث يكون تكرار الجملة الحالية (والحائط منهار) كالنور العالي الذي يفرق بوظيفة التحذير والتنبيه حين يكون الإحساس بالتردد والحيرة . ولا شك أن في هذه الأسطر عوامل لغوية مساعدة لتقل هذا الإحساس ، كالاستفهام ، وتزامن الكلمات الدالة على إحساسات متناقضة .

وقد لا تتكرر الجملة بذاتها أحياناً ، وإنما يتنوع التعبير اللفظي الذي يعكس التفكير في الشعور والانفعال ، أو بعبارة أخرى ، يتنوع التعليل اللفظي الذي يعكس التعليل في مسار العاطفة . ومن أمثلة ذلك تكرار عبارة (بحر عميق) في قوله :

جارح مدلت من الشرفة حبلأ من نغم

نغم قاس ، رتيب الضرب ، منزوف القرار

.....

بيتنا يا جارق بحر عميق

بيتنا بحر من العجز رهيب وعميق^(١٢٣) .

فقد عدل التركيب (بحر عميق) للإحساس بتقصان ما يلزم التعبير عنه ، وهو تعديد جنسه ووصفه بصفة أخرى .

وقد يأتي هذا النوع من التكرار بصورة أخرى ، هي التكرار للمحاكاة إلى الإضافة والتعديل ، بل للرغبة في التأكيد ، كقوله :

طلقنا الأول قد عاد إلينا

بعد أن تاه من البيت سنينا

كان طفلاً عندما فرّ من البيت وولي

من سنين عشرة ، ذات مساء ، كان طفلاً^(١٢٤) .

فلا شك أن (كان طفلاً) الثانية فضلة أو زائدة عن الحاجة ؛ لأنها ليست (كان طفلاً) الأولى ؛ فبالرغم من أنها هي (كان طفلاً) الأولى في اللفظ ، إلا أنها ليست هي (كان طفلاً) الأولى في المعنى ، فلذا كانت الأولى لمجرد الإخبار ، فالثانية وسيلة بلاغية للتأكيد . وهي أبلى من أية وسيلة نحوية أخرى للتأكيد .

(٢) ويدخل في التكرار المركب كذلك تكرار الجملة على نحو يختلف عما سبق . فالأنتباه هنا لا يتجه إلى الجملة المكررة بأسرها بقدر ما يتجه إلى التصرف في تغيير موقع إحدى كلماتها ووظيفتها النحوية . ويعرف هذا النمط باسم التكرار عن طريق التلاعب اللفظي . ومن ذلك قول صلاح عبد الصبور :

أنا رجعت من بحار الفكر دون فكر

قابلي الفكر ، ولكني رجعت دون فكر

أنا رجعت من بحار الموت دون موت

حين أثنى للموت ، لم يجد لديّ ما يميته

وعدت دون موت^(١٢٥) .

فالمثلان المكرران هنا هما :

رجعت دون فكر

و

رجعت/عدت دون موت

وأحسب أن انتباهنا لأوجه هنا إلى تكرار هاتين الجمليتين بكاملهما ، بقدر ما يوجه إلى التلاعب اللفظي بكلمة (فكر) في الأولى ، و (موت) في الثانية (ولا حظ التهديد لتكرار الجملة الأولى بـ : قبايلي الفكر ، والتهديد لتكرار الثانية بـ : حين أثنى الموت . . . إلخ) .

وقد يأخذ التكرار عن طريق التلاعب اللفظي *Wiederholung mit Hilfe von Wortspielen* صورة فرعية أخرى ، حيث تظهر الكلمات هنا تشابها صوتياً ، وأصلاً اشتقاقياً واحداً ، مع اختلافات صرفية^(١٢٦) . ومن ذلك قوله :

وأعلم أنكم كرماء

وأنكم محبون الغريبي وأهله الشعراء

المحافظة على الجملة الأساسية مع اختزال أحد مكونات الجملة المكونة في كل سطر حتى تتلاشى ، ثم يبدأ (العد التنازلي) لمكونات الجملة الرئيسية ، حتى تنتهي بأصغر مكوناتها التي يسمح بها النظام النحوي . وتجد ذلك في قول صلاح عبد الصبور :

أرتد إلى هذى الفكرة كل مساء
مثل صدى يرتد إلى صوت

تبني أن تعزلها يا جاسوس الوقت ؟
لا ، إن أكتفها عنك

بل إن في الحق
لا أعرف كيف أصبر عنها لك

لا شيء يعينك . . . لا شيء يعينك
لا شيء يعينك . . . لا شيء يعين

لا شيء يعينك ، لا شيء
لا شيء يعينك

لا . . . (١٧٦)

وأحسب أن هذا النمط من التكرار ليس (تشكيلا بصريا) مجرداً ، وإنما هو وسيلة تمييزية وموسيقية مهمة ، إنه يشبه - إلى حد كبير - (القفلة الموسيقية) التي تسبق ، أو يهد لها ، باستئصال صفة (الاستغراق الزماني) للجملة الموسيقية كاملة ؛ فتكون النغمة هادئة ، بطيئة ، منكسرة ، حتى تنتهي الجملة بأصغر وحداتها النغمية .

وأود أن أشير هنا إلى محاولة الشعر الحديث استئصال طريقة الكتابة في جعلها وسيلة إيضاحية لأداء جزء معين من القصيدة على النحو الذي يريده الشاعر ؛ لنشارك معه فيها بحس به . ومن أمثلة ذلك في شعر صلاح عبد الصبور قوله :

أحس أن خائف ،
وأن شيئا في ضلوعي يرتجف
وأني أصابعي العنق ، فلا أبن
وأني أوشك أن أبكي
وأني ، سقطت ،

في ،

كعين (١٧٧) .

فلا شك أن الفصل بين الكلمات التي تتألف منها الجملة على هذا النحو ، وانفراد كل كلمة بما يسطر كامل ، على غير ما هو مألوف ، بل على غير ما يسمح به النظام النحوي العادي ، إنما هو (بالتصوير الجليء) لحديث السقوط ، حيث يكون من الضروري هنا أن نقرأ كل كلمة من تلك الكلمات ، بإشباع أصوات اللين ، والوقوف عليها وقفة قصيرة .

وهكذا يعمل الشاعر من طريقة الكتابة عتصراً أسلوبياً تعبيرياً خارجياً ، أي لا يحد على اللغة ذاتها . إنه تصوير - بالكتابة - للمسة الزمنية التي تتخلل النطق بهذه الكلمات عندما (يقتضى الحال) نطقها على هذا النحو .

وأنكم ستفتنون في التصغير عن سبق إلى تعبير
وعن تدوير ما يمتد في الدنيا إلى كلمات

وعن تنعيم هذا الزمن الموحش موسيقى
وعن وحشة موسيقى الساء بقلبي الموحش (١٧٨) .

(٣) ومن التكرار المركب أيضاً هذا النمط الذي يشبه (الفلاش باك flash-back) . ويقدم لنا قصيدة (إلى) هذا النوع ؛ فهي تبدأ بجملة تلخص جوهر الحدث الذي تحكيه أو خلاصته . ثم تتوالى الجمل الأخرى التي تصور أحد مشاهد ، فإذا ما انتهت تلك الجمل ، تكررت الجملة الأولى ، ثم يستأنف مشهداً آخر جديداً ، وهكذا . والجملة المكررة معطوفة بالواو على محظوف ، ويعبر عن ذلك باللفظ الثلاث . والمحظوف هو - بطبيعة الحال - الحكاية بكاملها التي يحكيها لنا بعد ذلك تفصيلاً في مشاهدتها المختلفة .

تبدأ القصيدة بجملة :

. . . وأني نعي إلى هذا الصباح
ثم تتوالى جزئيات المشهد الأول :

نام في اليدان مشجوج الجبين
حواله للؤلؤ بان تموي والرياح
ورفاق ليلاه خاشعين
وبانقادم نجر الأحذية
وتنق الأرض في وقع منفر
طرقوا الباب علينا

فتكرر هذه الجملة :

وأني نعي إلى (١٧٩) .

وهكذا بعد انتهاء كل مشهد . والمشهد الواحد هنا كالقصة أو الفيلم السينمائي . وليست الجملة التي يبدأ بها أول المحيط ، ولكنها آخره المقلوب .

(٤) ومن أنماط التكرار المركب بالإضافة إلى ما سبق ، ما يمكن أن نسميه باسم (التكرار التصويري) ، قياساً على (الموسيقى التصويرية) ، حيث يلعب تكرار الجملة اللغوية عند الشاعر دور الموسيقى التصويرية بعينه في الفيلم السينمائي . ولتأمل مثلاً على ذلك تكرار (مطر يهيم ، ويرد ، وضباب) في قوله :

كان فجراً موهلاً في وحشته
مطر يهيم ، ويرد ، وضباب
ورعود قاصفة
قطة تصرخ من هول الظفر
وكلاب تتعاقب
مطر يهيم ، ويرد ، وضباب (١٨٠) .

فالأصوات تتوالى : تصف الرعود ، وصراخ القطة ، وعواء الكلاب . وكل صوت منها يعبر عن حدث جديد ، أما الخلفية فلا جديد فيها ولا تغيير ؛ فمضال المطر يهيم . ومزال البرد والضباب .

(٥) وهناك غط آخر طريف للتكرار يختلف عما سبق ، يتمثل في

المواضع

(١) انظر :

Seidler, Herbert, Allgemeine Stilistik, Zweite Auflage, Göttingen (1963), S. 58.

(٢) انظر في ذلك بالتفصيل :

Bakvist, Nils Erik, Linguistic Stylistics, Mouton, The Hague-Paris (1973) p. 25.

(٣) انظر :

Enkvist, p. 34.

(٤) المرجع السابق ص ٢٦ ، ٢٧ .

(٥) المرجع السابق ص ٣٤ .

(٦) في تفصيل ذلك انظر :

Seidler, S. 74.

(٧) ينصرف من المرجع السابق ص ٧٢ ، ٧٣ .

(٨) صلاح عبد الصبور : أخفئة وآء ، الأعمال الكاملة ، دار العودة - بيروت ، طبعة أولى (١٩٧٢) ص ١٠١ .

(٩) أقول لكم ، أخفكة ، ص ١٤٦ .

(١٠) أقول لكم ، السظل والصليب ، ص ١٥٠ ، وانتظر أمثلة أخرى : ص ٢٤٦ ، ٢٤٧ ، ٢٤٨ ، ٢٥١ ، ٢٥٨ ، ٣١١ ، ٣١٢ ، ٣٢٠ ، ٣٢١ ، ٣٣١ ، ٣٤٠ .

(١١) أحلام الفارس القديم ، ديوان أحلام الفارس القديم ، ص ٢٤٢ - ٢٤٤ ، وقارن ، ص ٩٥ ، ٢٤٤ .

(١٢) أحلام الفارس القديم ، أغل من العيون ، ص ٢٤١ .

(١٣) الناس في بلادي ، ذكريات ، ص ٥٥ .

(١٤) الناس في بلادي ، العهد ، ص ٩٨ .

(١٥) أقول لكم ، الحيرة والمرت ، ص ١٦٧ .

(١٦) الناس في بلادي ، أنشيد غرام ، ص ٧١ ، وانظر أيضا ص ٧٧ من التفصيل نفسها .

(١٧) انظر ص ٦٨ ، ٨٦ ، ٨٧ ، ٢٤٣ .

(١٨) انظر ص ٨٥ .

(١٩) انظر ص ١٧٠ .

(٢٠) انظر ص ٣٠٣ ، ٣٠٥ .

(٢١) انظر ص ١١٨ ، ٣١٠ ، ٣٣٢ .

(٢٢) انظر ص ١٧٥ .

(٢٣) الناس في بلادي ، الرحلة ، ص ٤٤ .

(٢٤) انظر ص ٦٨ .

(٢٥) انظر ص ٧٥ .

(٢٦) انظر ص ٧٨ .

(٢٧) انظر ص ٨٢ .

(٢٨) انظر ص ٧٥ .

(٢٩) الناس في بلادي ، مربع لبدأ ، ص ٨٩ .

(٣٠) الدكتور سعد مصباح : الأسلوب دراسة لغوية إحصائية ، دار الفكر العربي ، الطبعة الثانية (١٤٠٤ - ١٩٨٤) ص ٦٥ .

ومن التصرّف بالمعاقلة واستخدامات انظر ص ٥٩ وما بعدها .

(٣١) المرجع السابق ، ص ٦٥ .

(٣٢) الناس في بلادي ، الملك لك ، ص ٥٨ ، ٥٩ .

(٣٣) الناس في بلادي ، رسالة إلى صليقة ، ص ٧٨ .

(٣٤) اللغة ، ترجمة عبد الحميد الدواخل وعبد المصطفى ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ص ٢٠١ .

(٣٥) Fischer, Wolfgang-Michel, Georg, Stilistik der deutschen Gegenwartssprache, Leipzig (1977), S. 101.

(٣٦) المرجع السابق ص ١٠٩ .

(٣٧) المرجع السابق ص ١٠٣ .

(٣٨) أقول لكم ، كلمات لا تعرف السعادة ، ص ١١٥ .

(٣٩) أقول لكم ، الحيرة والمرت ، ص ١٦٩ .

(٤٠) الناس في بلادي ، أنشيد الغرام ، ص ٧٠ .

(٤١) شجر الليل ، قصود متعة ، ص ٤٧ ، ٤٨ .

(٤٢) الأعمال الكاملة ، ديوان أنشودة لفظ ، سريوس في بابل ، ص ٤٨٣ .

(٤٣) الناس في بلادي ، أي ، ص ٢٣ ، ٢٤ .

(٤٤) الناس في بلادي ، أي ، ص ٢٦ .

(٤٥) ثغلات في زمن جريح ، حديث في المقهى ص ٣١٩ ، ٣٢٠ .

(٤٦) الناس في بلادي ، رسالة إلى الليل ، ص ٧ .

(٤٧) الناس في بلادي ، رحلة في الليل ، ص ٨ .

(٤٨) الناس في بلادي ، سكتلك ، ص ٩٤ .

(٤٩) الناس في بلادي ، السلام ، ص ٣٤ .

(٥٠) Seidler, S. 148 .

(٥١) الناس في بلادي ، السلام ، ص ٣٣ .

(٥٢) أحلام الفارس القديم ، أغل من العيون ، ص ٢٤٥ .

(٥٣) الناس في بلادي ، رسالة إلى صليقة ، ص ٨٠ .

(٥٤) الناس في بلادي ، أنشيد غرام ، ص ٧٦ .

(٥٥) الناس في بلادي ، الملك لك ، ص ٥٨ .

(٥٦) أقول لكم ، كلمات لا تعرف السعادة ، ص ١١٥ .

(٥٧) أحلام الفارس القديم ، أحلام الفارس القديم ، ص ٢٤٣ .

(٥٨) الناس في بلادي ، الملك لك ، ص ٦٠ .

(٥٩) أقول لكم ، الملك ، ص ١٣٤ .

(٦٠) أحلام الفارس القديم ، أغنية الليل ، ص ٢٠٠ .

(٦١) الناس في بلادي ، هجم النار ، ص ١٥ ، ١٦ .

(٦٢) أقول لكم ، السظل والصليب ، ص ١٥٣ .

(٦٣) الناس في بلادي ، الحزن ، ص ٣٧ .

(٦٤) أقول لكم ، الملك ، ص ١٣٥ .

(٦٥) أحلام الفارس القديم ، أغل من العيون ، ص ٢٣٩ .

(٦٦) شجر الليل ، ٤ أصوات ليلية ، ص ٨٥ .

(٦٧) شجر الليل ، ٤ أصوات ليلية ، ص ٨٧ .

(٦٨) أحلام الفارس القديم ، الحب في هذا الزمان ، ص ٢٢٢ .

(٦٩) أقول لكم ، الحب ، ص ١٦٧ .

(٧٠) الناس في بلادي ، أخفئة حب ، ص ٦٨ .

(٧١) أحلام الفارس القديم ، الصمت والجناس ، ص ٢١٧ .

(٧٢) شجر الليل ، ٤ أصوات ليلية للعينات المثالة ، ص ٧٩ .

(٧٣) شجر الليل ، البحث عن وردة الصقيع ، ص ٢٥ .

(٧٤) ثغلات في زمن جريح ، عود إلى ما جرى ذلك المساء ، ص ٢٨٩ ، ٢٩٠ .

(٧٥) انظر ديوانه ، دار العودة ، بيروت (بدون تاريخ) شاعر الشهور ، ص ٣٧٠ .

(٧٦) انظر وراء النعام ، الأعمال الكاملة ، دار الشروق ، طبعة أولى (١٤٠٣ هـ - ١٩٨٣ م) ، ص ٩٧ .

(٧٧) ديوانه ، شرح وتعليق الدكتور شاهين عطية ، دار صعب ، بيروت (بدون تاريخ) ، ص ٩٦ .

(٧٨) ديوانه ، تحقيق عمر محمد الأمجد ، دار الفكر ، طبعة أولى (١٩٩٩) قصيدة (= في) ١٣ بيتا (= ب) ٣ صفحة (= ص) ١٥٩ .

(٧٩) ديوانه ، ١٤ / ٢١ / ١٩٩٩ .

(٨٠) وراء النعام ، ص ١١ .

(٨١) ديوانه ، بشرح الإمام أبي نصر أحمد بن حاتم الباهلي ، صاحب الأسمى ، تحقيق الدكتور عبد القدوس أبو صالح ، دمشق (١٩٧٢ - ١٩٧٣) ، ٣٠ / ١٤ / ٩٨٩ .

- (١٢٩) من مقالة: موسيقى الشعر، التي ترجمها الدكتور محمد المنوي في كتابه (نقبة الشعر الجديد، مكتبة الحناحي، ودار الفكر، طبعة ثانية (١٩٧١)، ص ١٩).
- (١٣٠) المرجع السابق ص ٢١.
- (١٣١) المرجع السابق ص ٢٢.
- (١٣٢) انظر دراسة في هذا الموضوع بعنوان: لغة الحجة اليومية وأثرها في البناء اللغوي للشعر الحر، مجلة إبداع، العدد السابع، يوليو (١٩٨٦)، ص ٢٥ - ٣٠.
- (١٣٣) تاملات في زمن جريح، استطرد أكثره عن ص ٢٨٢.
- (١٣٤) الناس في بلاي، مجلد الثامن، ص ١٦.
- (١٣٥) تاملات في زمن جريح، مربية رجل ناه، ص ٣١٠.
- (١٣٦) أحلام القنارس القديم، مسكوكات الملك حبيب بن الحبيب، ص ٢٥٩.
- (١٣٧) أحلام القنارس القديم، مذكرات ذلك حبيب، ص ٢٥٩.
- (١٣٨) تاملات في زمن جريح، مربية رجل ناه، ص ٣١٠.
- (١٣٩) تاملات في زمن جريح، مربية رجل ناه، ص ٣١٠.
- (١٤٠) تاملات في زمن جريح، مربية رجل ناه، ص ٣١٠.
- (١٤١) انظر ألفة ص ٧، ٨، ١٢، ٢٦.
- (١٤٢) الناس في بلاي، رحلة في الليل، ص ١٢.
- (١٤٣) الناس في بلاي، شت زهران، ص ٢٠.
- (١٤٤) الناس في بلاي، السلام، ص ٣٤.
- (١٤٥) أقول لكم، من أنا؟ ص ١٥٩.
- (١٤٦) شجر الليل، وقال في الشعر، ص ٩٣.
- (١٤٧) أقول لكم، الحب، ص ١٦١، وانظر أمثلة أخرى: الناس في بلاي، رسالة إلى سفيطة، ص ٨٢.
- (١٤٨) ديوانه، دار صادر - بيروت (١٩٦٦)، ص ٢٥.
- (١٤٩) المرجع السابق، ص ٩٠٦.
- (١٥٠) نفسه، ص ١٧٠.
- (١٥١) وهي الكلمات التي يرتبط معك تكرارها يبرز العمل اللغوي ذاته، ولا تخطئ ميلا أسلوبيا أو نفسيا: Ullman, Stephen, Meaning and Style, p. 73.
- (١٥٢) الناس في بلاي، أغنية حب، ص ٦٧.
- (١٥٣) نقية الشعر الجديد، ص ١٠٥.
- (١٥٤) المرجع السابق، ص ١٠٥.
- (١٥٥) Ullmann, Stephen, Op. cit., p. 61.
- (١٥٦) الناس في بلاي، شت زهران، ص ٢٢.
- (١٥٧) Fleischer-Michel, Stilistik, S. 168.
- (١٥٨) المرجع السابق، ص ١٦٨.
- (١٥٩) الناس في بلاي، مجلد الثامن، ص ١٤ - ١٥.
- (١٦٠) فندريس، اللغة ص ١٩٩.
- (١٦١) أحلام القنارس القديم، مسكوكات الملك حبيب بن الحبيب، ص ٢٥٥.
- (١٦٢) تاملات في زمن جريح، يا نجسي... يا نجسي الأوسد، ص ٣٣٣.
- (١٦٣) شجر الليل، تاملات ليلية (المقطع الثالث)، ص ١٥.
- (١٦٤) الناس في بلاي، نحن، ص ٦٤.
- (١٦٥) أقول لكم، العائد، ص ١٣٤.
- (١٦٦) أقول لكم، لفظ والصليب، ص ١٤٩.
- (١٦٧) انظر في تفصيل ذلك: Fleischer und Michel, Stilistik, S. 170.
- (١٦٨) أقول لكم، أقول لكم ١-٢ من أنا؟ ص ١٥٨.
- (١٦٩) الناس في بلاي، أي، ص ٢٣.
- (١٧٠) الناس في بلاي، أي، ص ٢٣، ٢٤.
- (١٧١) شجر الليل، تاملات ليلية، ص ٢٠، ٢١.
- (١٧٢) شجر الليل، تاملات ليلية، ص ١٢.

- (٨٢) الشوايفات، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ج ١ (١٩٧٠): صدى الحرب، ص ٤٢.
- (٨٣) أقول لكم، أغنية خضراء، ص ١٦٦.
- (٨٤) أقول لكم، الألفاظ، ص ١٢٠.
- (٨٥) تاملات في زمن جريح، استطرد أكثره عن ص ٢٨٣.
- (٨٦) Behrmann, Alfred, Einführung in die Analyse von Versteinen, 2. Auflage, Sammlung Metzler Bd. 89, Stuttgart (1974) S. 53.
- (٨٧) انظر مثلا: أسرار البلاغة لمبدع الفاعل الجرجاني، شرح وتعليق الدكتور محمد عبد الله عتيق، مكتبة القاهرة، ج ٢، ص ٢٢٠، ٢٥٨، ٢٧٠، ٢٨٦، ٢٨٧، ٢٨٨، ٢٨٩، ٢٩٠، ٢٩١، ٢٩٢، ٢٩٣، ٢٩٤، ٢٩٥، ٢٩٦، ٢٩٧، ٢٩٨، ٢٩٩، ٣٠٠، ٣٠١، ٣٠٢، ٣٠٣، ٣٠٤، ٣٠٥، ٣٠٦، ٣٠٧، ٣٠٨، ٣٠٩، ٣١٠، ٣١١، ٣١٢، ٣١٣، ٣١٤، ٣١٥، ٣١٦، ٣١٧، ٣١٨، ٣١٩، ٣٢٠، ٣٢١، ٣٢٢، ٣٢٣، ٣٢٤، ٣٢٥، ٣٢٦، ٣٢٧، ٣٢٨، ٣٢٩، ٣٣٠، ٣٣١، ٣٣٢، ٣٣٣، ٣٣٤، ٣٣٥، ٣٣٦، ٣٣٧، ٣٣٨، ٣٣٩، ٣٤٠، ٣٤١، ٣٤٢، ٣٤٣، ٣٤٤، ٣٤٥، ٣٤٦، ٣٤٧، ٣٤٨، ٣٤٩، ٣٥٠، ٣٥١، ٣٥٢، ٣٥٣، ٣٥٤، ٣٥٥، ٣٥٦، ٣٥٧، ٣٥٨، ٣٥٩، ٣٦٠، ٣٦١، ٣٦٢، ٣٦٣، ٣٦٤، ٣٦٥، ٣٦٦، ٣٦٧، ٣٦٨، ٣٦٩، ٣٧٠، ٣٧١، ٣٧٢، ٣٧٣، ٣٧٤، ٣٧٥، ٣٧٦، ٣٧٧، ٣٧٨، ٣٧٩، ٣٨٠، ٣٨١، ٣٨٢، ٣٨٣، ٣٨٤، ٣٨٥، ٣٨٦، ٣٨٧، ٣٨٨، ٣٨٩، ٣٩٠، ٣٩١، ٣٩٢، ٣٩٣، ٣٩٤، ٣٩٥، ٣٩٦، ٣٩٧، ٣٩٨، ٣٩٩، ٤٠٠، ٤٠١، ٤٠٢، ٤٠٣، ٤٠٤، ٤٠٥، ٤٠٦، ٤٠٧، ٤٠٨، ٤٠٩، ٤١٠، ٤١١، ٤١٢، ٤١٣، ٤١٤، ٤١٥، ٤١٦، ٤١٧، ٤١٨، ٤١٩، ٤٢٠، ٤٢١، ٤٢٢، ٤٢٣، ٤٢٤، ٤٢٥، ٤٢٦، ٤٢٧، ٤٢٨، ٤٢٩، ٤٣٠، ٤٣١، ٤٣٢، ٤٣٣، ٤٣٤، ٤٣٥، ٤٣٦، ٤٣٧، ٤٣٨، ٤٣٩، ٤٤٠، ٤٤١، ٤٤٢، ٤٤٣، ٤٤٤، ٤٤٥، ٤٤٦، ٤٤٧، ٤٤٨، ٤٤٩، ٤٥٠، ٤٥١، ٤٥٢، ٤٥٣، ٤٥٤، ٤٥٥، ٤٥٦، ٤٥٧، ٤٥٨، ٤٥٩، ٤٦٠، ٤٦١، ٤٦٢، ٤٦٣، ٤٦٤، ٤٦٥، ٤٦٦، ٤٦٧، ٤٦٨، ٤٦٩، ٤٧٠، ٤٧١، ٤٧٢، ٤٧٣، ٤٧٤، ٤٧٥، ٤٧٦، ٤٧٧، ٤٧٨، ٤٧٩، ٤٨٠، ٤٨١، ٤٨٢، ٤٨٣، ٤٨٤، ٤٨٥، ٤٨٦، ٤٨٧، ٤٨٨، ٤٨٩، ٤٩٠، ٤٩١، ٤٩٢، ٤٩٣، ٤٩٤، ٤٩٥، ٤٩٦، ٤٩٧، ٤٩٨، ٤٩٩، ٥٠٠، ٥٠١، ٥٠٢، ٥٠٣، ٥٠٤، ٥٠٥، ٥٠٦، ٥٠٧، ٥٠٨، ٥٠٩، ٥١٠، ٥١١، ٥١٢، ٥١٣، ٥١٤، ٥١٥، ٥١٦، ٥١٧، ٥١٨، ٥١٩، ٥٢٠، ٥٢١، ٥٢٢، ٥٢٣، ٥٢٤، ٥٢٥، ٥٢٦، ٥٢٧، ٥٢٨، ٥٢٩، ٥٣٠، ٥٣١، ٥٣٢، ٥٣٣، ٥٣٤، ٥٣٥، ٥٣٦، ٥٣٧، ٥٣٨، ٥٣٩، ٥٤٠، ٥٤١، ٥٤٢، ٥٤٣، ٥٤٤، ٥٤٥، ٥٤٦، ٥٤٧، ٥٤٨، ٥٤٩، ٥٥٠، ٥٥١، ٥٥٢، ٥٥٣، ٥٥٤، ٥٥٥، ٥٥٦، ٥٥٧، ٥٥٨، ٥٥٩، ٥٦٠، ٥٦١، ٥٦٢، ٥٦٣، ٥٦٤، ٥٦٥، ٥٦٦، ٥٦٧، ٥٦٨، ٥٦٩، ٥٧٠، ٥٧١، ٥٧٢، ٥٧٣، ٥٧٤، ٥٧٥، ٥٧٦، ٥٧٧، ٥٧٨، ٥٧٩، ٥٨٠، ٥٨١، ٥٨٢، ٥٨٣، ٥٨٤، ٥٨٥، ٥٨٦، ٥٨٧، ٥٨٨، ٥٨٩، ٥٩٠، ٥٩١، ٥٩٢، ٥٩٣، ٥٩٤، ٥٩٥، ٥٩٦، ٥٩٧، ٥٩٨، ٥٩٩، ٦٠٠، ٦٠١، ٦٠٢، ٦٠٣، ٦٠٤، ٦٠٥، ٦٠٦، ٦٠٧، ٦٠٨، ٦٠٩، ٦١٠، ٦١١، ٦١٢، ٦١٣، ٦١٤، ٦١٥، ٦١٦، ٦١٧، ٦١٨، ٦١٩، ٦٢٠، ٦٢١، ٦٢٢، ٦٢٣، ٦٢٤، ٦٢٥، ٦٢٦، ٦٢٧، ٦٢٨، ٦٢٩، ٦٣٠، ٦٣١، ٦٣٢، ٦٣٣، ٦٣٤، ٦٣٥، ٦٣٦، ٦٣٧، ٦٣٨، ٦٣٩، ٦٤٠، ٦٤١، ٦٤٢، ٦٤٣، ٦٤٤، ٦٤٥، ٦٤٦، ٦٤٧، ٦٤٨، ٦٤٩، ٦٥٠، ٦٥١، ٦٥٢، ٦٥٣، ٦٥٤، ٦٥٥، ٦٥٦، ٦٥٧، ٦٥٨، ٦٥٩، ٦٦٠، ٦٦١، ٦٦٢، ٦٦٣، ٦٦٤، ٦٦٥، ٦٦٦، ٦٦٧، ٦٦٨، ٦٦٩، ٦٧٠، ٦٧١، ٦٧٢، ٦٧٣، ٦٧٤، ٦٧٥، ٦٧٦، ٦٧٧، ٦٧٨، ٦٧٩، ٦٨٠، ٦٨١، ٦٨٢، ٦٨٣، ٦٨٤، ٦٨٥، ٦٨٦، ٦٨٧، ٦٨٨، ٦٨٩، ٦٩٠، ٦٩١، ٦٩٢، ٦٩٣، ٦٩٤، ٦٩٥، ٦٩٦، ٦٩٧، ٦٩٨، ٦٩٩، ٧٠٠، ٧٠١، ٧٠٢، ٧٠٣، ٧٠٤، ٧٠٥، ٧٠٦، ٧٠٧، ٧٠٨، ٧٠٩، ٧١٠، ٧١١، ٧١٢، ٧١٣، ٧١٤، ٧١٥، ٧١٦، ٧١٧، ٧١٨، ٧١٩، ٧٢٠، ٧٢١، ٧٢٢، ٧٢٣، ٧٢٤، ٧٢٥، ٧٢٦، ٧٢٧، ٧٢٨، ٧٢٩، ٧٣٠، ٧٣١، ٧٣٢، ٧٣٣، ٧٣٤، ٧٣٥، ٧٣٦، ٧٣٧، ٧٣٨، ٧٣٩، ٧٤٠، ٧٤١، ٧٤٢، ٧٤٣، ٧٤٤، ٧٤٥، ٧٤٦، ٧٤٧، ٧٤٨، ٧٤٩، ٧٥٠، ٧٥١، ٧٥٢، ٧٥٣، ٧٥٤، ٧٥٥، ٧٥٦، ٧٥٧، ٧٥٨، ٧٥٩، ٧٦٠، ٧٦١، ٧٦٢، ٧٦٣، ٧٦٤، ٧٦٥، ٧٦٦، ٧٦٧، ٧٦٨، ٧٦٩، ٧٧٠، ٧٧١، ٧٧٢، ٧٧٣، ٧٧٤، ٧٧٥، ٧٧٦، ٧٧٧، ٧٧٨، ٧٧٩، ٧٨٠، ٧٨١، ٧٨٢، ٧٨٣، ٧٨٤، ٧٨٥، ٧٨٦، ٧٨٧، ٧٨٨، ٧٨٩، ٧٩٠، ٧٩١، ٧٩٢، ٧٩٣، ٧٩٤، ٧٩٥، ٧٩٦، ٧٩٧، ٧٩٨، ٧٩٩، ٨٠٠، ٨٠١، ٨٠٢، ٨٠٣، ٨٠٤، ٨٠٥، ٨٠٦، ٨٠٧، ٨٠٨، ٨٠٩، ٨١٠، ٨١١، ٨١٢، ٨١٣، ٨١٤، ٨١٥، ٨١٦، ٨١٧، ٨١٨، ٨١٩، ٨٢٠، ٨٢١، ٨٢٢، ٨٢٣، ٨٢٤، ٨٢٥، ٨٢٦، ٨٢٧، ٨٢٨، ٨٢٩، ٨٣٠، ٨٣١، ٨٣٢، ٨٣٣، ٨٣٤، ٨٣٥، ٨٣٦، ٨٣٧، ٨٣٨، ٨٣٩، ٨٤٠، ٨٤١، ٨٤٢، ٨٤٣، ٨٤٤، ٨٤٥، ٨٤٦، ٨٤٧، ٨٤٨، ٨٤٩، ٨٥٠، ٨٥١، ٨٥٢، ٨٥٣، ٨٥٤، ٨٥٥، ٨٥٦، ٨٥٧، ٨٥٨، ٨٥٩، ٨٦٠، ٨٦١، ٨٦٢، ٨٦٣، ٨٦٤، ٨٦٥، ٨٦٦، ٨٦٧، ٨٦٨، ٨٦٩، ٨٧٠، ٨٧١، ٨٧٢، ٨٧٣، ٨٧٤، ٨٧٥، ٨٧٦، ٨٧٧، ٨٧٨، ٨٧٩، ٨٨٠، ٨٨١، ٨٨٢، ٨٨٣، ٨٨٤، ٨٨٥، ٨٨٦، ٨٨٧، ٨٨٨، ٨٨٩، ٨٩٠، ٨٩١، ٨٩٢، ٨٩٣، ٨٩٤، ٨٩٥، ٨٩٦، ٨٩٧، ٨٩٨، ٨٩٩، ٩٠٠، ٩٠١، ٩٠٢، ٩٠٣، ٩٠٤، ٩٠٥، ٩٠٦، ٩٠٧، ٩٠٨، ٩٠٩، ٩١٠، ٩١١، ٩١٢، ٩١٣، ٩١٤، ٩١٥، ٩١٦، ٩١٧، ٩١٨، ٩١٩، ٩٢٠، ٩٢١، ٩٢٢، ٩٢٣، ٩٢٤، ٩٢٥، ٩٢٦، ٩٢٧، ٩٢٨، ٩٢٩، ٩٣٠، ٩٣١، ٩٣٢، ٩٣٣، ٩٣٤، ٩٣٥، ٩٣٦، ٩٣٧، ٩٣٨، ٩٣٩، ٩٤٠، ٩٤١، ٩٤٢، ٩٤٣، ٩٤٤، ٩٤٥، ٩٤٦، ٩٤٧، ٩٤٨، ٩٤٩، ٩٥٠، ٩٥١، ٩٥٢، ٩٥٣، ٩٥٤، ٩٥٥، ٩٥٦، ٩٥٧، ٩٥٨، ٩٥٩، ٩٦٠، ٩٦١، ٩٦٢، ٩٦٣، ٩٦٤، ٩٦٥، ٩٦٦، ٩٦٧، ٩٦٨، ٩٦٩، ٩٧٠، ٩٧١، ٩٧٢، ٩٧٣، ٩٧٤، ٩٧٥، ٩٧٦، ٩٧٧، ٩٧٨، ٩٧٩، ٩٨٠، ٩٨١، ٩٨٢، ٩٨٣، ٩٨٤، ٩٨٥، ٩٨٦، ٩٨٧، ٩٨٨، ٩٨٩، ٩٩٠، ٩٩١، ٩٩٢، ٩٩٣، ٩٩٤، ٩٩٥، ٩٩٦، ٩٩٧، ٩٩٨، ٩٩٩، ١٠٠٠، ١٠٠١، ١٠٠٢، ١٠٠٣، ١٠٠٤، ١٠٠٥، ١٠٠٦، ١٠٠٧، ١٠٠٨، ١٠٠٩، ١٠١٠، ١٠١١، ١٠١٢، ١٠١٣، ١٠١٤، ١٠١٥، ١٠١٦، ١٠١٧، ١٠١٨، ١٠١٩، ١٠٢٠، ١٠٢١، ١٠٢٢، ١٠٢٣، ١٠٢٤، ١٠٢٥، ١٠٢٦، ١٠٢٧، ١٠٢٨، ١٠٢٩، ١٠٣٠، ١٠٣١، ١٠٣٢، ١٠٣٣، ١٠٣٤، ١٠٣٥، ١٠٣٦، ١٠٣٧، ١٠٣٨، ١٠٣٩، ١٠٤٠، ١٠٤١، ١٠٤٢، ١٠٤٣، ١٠٤٤، ١٠٤٥، ١٠٤٦، ١٠٤٧، ١٠٤٨، ١٠٤٩، ١٠٥٠، ١٠٥١، ١٠٥٢، ١٠٥٣، ١٠٥٤، ١٠٥٥، ١٠٥٦، ١٠٥٧، ١٠٥٨، ١٠٥٩، ١٠٦٠، ١٠٦١، ١٠٦٢، ١٠٦٣، ١٠٦٤، ١٠٦٥، ١٠٦٦، ١٠٦٧، ١٠٦٨، ١٠٦٩، ١٠٧٠، ١٠٧١، ١٠٧٢، ١٠٧٣، ١٠٧٤، ١٠٧٥، ١٠٧٦، ١٠٧٧، ١٠٧٨، ١٠٧٩، ١٠٨٠، ١٠٨١، ١٠٨٢، ١٠٨٣، ١٠٨٤، ١٠٨٥، ١٠٨٦، ١٠٨٧، ١٠٨٨، ١٠٨٩، ١٠٩٠، ١٠٩١، ١٠٩٢، ١٠٩٣، ١٠٩٤، ١٠٩٥، ١٠٩٦، ١٠٩٧، ١٠٩٨، ١٠٩٩، ١١٠٠، ١١٠١، ١١٠٢، ١١٠٣، ١١٠٤، ١١٠٥، ١١٠٦، ١١٠٧، ١١٠٨، ١١٠٩، ١١١٠، ١١١١، ١١١٢، ١١١٣، ١١١٤، ١١١٥، ١١١٦، ١١١٧، ١١١٨، ١١١٩، ١١٢٠، ١١٢١، ١١٢٢، ١١٢٣، ١١٢٤، ١١٢٥، ١١٢٦، ١١٢٧، ١١٢٨، ١١٢٩، ١١٣٠، ١١٣١، ١١٣٢، ١١٣٣، ١١٣٤، ١١٣٥، ١١٣٦، ١١٣٧، ١١٣٨، ١١٣٩، ١١٤٠، ١١٤١، ١١٤٢، ١١٤٣، ١١٤٤، ١١٤٥، ١١٤٦، ١١٤٧، ١١٤٨، ١١٤٩، ١١٥٠، ١١٥١، ١١٥٢، ١١٥٣، ١١٥٤، ١١٥٥، ١١٥٦، ١١٥٧، ١١٥٨، ١١٥٩، ١١٦٠، ١١٦١، ١١٦٢، ١١٦٣، ١١٦٤، ١١٦٥، ١١٦٦، ١١٦٧، ١١٦٨، ١١٦٩، ١١٧٠، ١١٧١، ١١٧٢، ١١٧٣، ١١٧٤، ١١٧٥، ١١٧٦، ١١٧٧، ١١٧٨، ١١٧٩، ١١٨٠، ١١٨١، ١١٨٢، ١١٨٣، ١١٨٤، ١١٨٥، ١١٨٦، ١١٨٧، ١١٨٨، ١١٨٩، ١١٩٠، ١١٩١، ١١٩٢، ١١٩٣، ١١٩٤، ١١٩٥، ١١٩٦، ١١٩٧، ١١٩٨، ١١٩٩، ١٢٠٠، ١٢٠١، ١٢٠٢، ١٢٠٣، ١٢٠٤، ١٢٠٥، ١٢٠٦، ١٢٠٧، ١٢٠٨، ١٢٠٩، ١٢١٠، ١٢١١، ١٢١٢، ١٢١٣، ١٢١٤، ١٢١٥، ١٢١٦، ١٢١٧، ١٢١٨، ١٢١٩، ١٢٢٠، ١٢٢١، ١٢٢٢، ١٢٢٣، ١٢٢٤، ١٢٢٥، ١٢٢٦، ١٢٢٧، ١٢٢٨، ١٢٢٩، ١٢٣٠، ١٢٣١، ١٢٣٢، ١٢٣٣، ١٢٣٤، ١٢٣٥، ١٢٣٦، ١٢٣٧، ١٢٣٨، ١٢٣٩، ١٢٤٠، ١٢٤١، ١٢٤٢، ١٢٤٣، ١٢٤٤، ١٢٤٥، ١٢٤٦، ١٢٤٧، ١٢٤٨، ١٢٤٩، ١٢٥٠، ١٢٥١، ١٢٥٢، ١٢٥٣، ١٢٥٤، ١٢٥٥، ١٢٥٦، ١٢٥٧، ١٢٥٨، ١٢٥٩، ١٢٦٠، ١٢٦١، ١٢٦٢، ١٢٦٣، ١٢٦٤، ١٢٦٥، ١٢٦٦، ١٢٦٧، ١٢٦٨، ١٢٦٩، ١٢٧٠، ١٢٧١، ١٢٧٢، ١٢٧٣، ١٢٧٤، ١٢٧٥، ١٢٧٦، ١٢٧٧، ١٢٧٨، ١٢٧٩، ١٢٨٠، ١٢٨١، ١٢٨٢، ١٢٨٣، ١٢٨٤، ١٢٨٥، ١٢٨٦، ١٢٨٧، ١٢٨٨، ١٢٨٩، ١٢٩٠، ١٢٩١، ١٢٩٢، ١٢٩٣، ١٢٩٤، ١٢٩٥، ١٢٩٦، ١٢٩٧، ١٢٩٨، ١٢٩٩، ١٣٠٠، ١٣٠١، ١٣٠٢، ١٣٠٣، ١٣٠٤، ١٣٠٥، ١٣٠٦، ١٣٠٧، ١٣٠٨، ١٣٠٩، ١٣١٠، ١٣١١، ١٣١٢، ١٣١٣، ١٣١٤، ١٣١٥، ١٣١٦، ١٣١٧، ١٣١٨، ١٣١٩، ١٣٢٠، ١٣٢١، ١٣٢٢، ١٣٢٣، ١٣٢٤، ١٣٢٥، ١٣٢٦، ١٣٢٧، ١٣٢٨، ١٣٢٩، ١٣٣٠، ١٣٣١، ١٣٣٢، ١٣٣٣، ١٣٣٤، ١٣٣٥، ١٣٣٦، ١٣٣٧، ١٣٣٨، ١٣٣٩، ١٣٤٠، ١٣٤١، ١٣٤٢، ١٣٤٣، ١٣٤٤، ١٣٤٥، ١٣٤٦، ١٣٤٧، ١٣٤٨، ١٣٤٩، ١٣٥٠، ١٣٥١، ١٣٥٢، ١٣٥٣، ١٣٥٤، ١٣٥٥، ١٣٥٦، ١٣٥٧، ١٣٥٨، ١٣٥٩، ١٣٦٠، ١٣٦١، ١٣٦٢، ١٣٦٣، ١٣٦٤، ١٣٦٥، ١٣٦٦، ١٣٦٧، ١٣٦٨، ١٣٦٩، ١٣٧٠، ١٣٧١، ١٣٧٢، ١٣٧٣، ١٣٧٤، ١٣٧٥، ١٣٧٦، ١٣٧٧، ١٣٧٨، ١٣٧٩، ١٣٨٠، ١٣٨١، ١٣٨٢، ١٣٨٣، ١٣٨٤، ١٣٨٥، ١٣٨٦، ١٣٨٧، ١٣٨٨، ١٣٨٩، ١٣٩٠، ١٣٩١، ١٣٩٢، ١٣٩٣، ١٣٩٤، ١٣٩٥، ١٣٩٦، ١٣٩٧، ١٣٩٨، ١٣٩٩، ١٤٠٠، ١٤٠١، ١٤٠٢، ١٤٠٣، ١٤٠٤، ١٤٠٥، ١٤٠٦، ١٤٠٧، ١٤٠٨، ١٤٠٩، ١٤١٠، ١٤١١، ١٤١٢، ١٤١٣، ١٤١٤، ١٤١٥، ١٤١٦، ١٤١٧، ١٤١٨، ١٤١٩، ١٤٢٠، ١٤٢١، ١٤٢٢، ١٤٢٣، ١٤٢٤، ١٤٢٥، ١٤٢٦، ١٤٢٧، ١٤٢٨، ١٤٢٩، ١٤٣٠، ١٤٣١، ١٤٣٢، ١٤٣٣، ١٤٣٤، ١٤٣٥، ١٤٣٦، ١٤٣٧، ١٤٣٨، ١٤٣٩، ١٤٤٠، ١٤٤١، ١٤٤٢، ١٤٤٣، ١٤٤٤، ١٤٤٥، ١٤٤٦، ١٤٤٧، ١٤٤٨، ١٤٤٩، ١٤٥٠، ١٤٥١، ١٤٥٢، ١٤٥٣، ١٤٥٤، ١٤٥٥، ١٤٥٦، ١٤٥٧، ١٤٥٨، ١٤٥٩، ١٤٦٠، ١٤٦١، ١٤٦٢، ١٤٦٣، ١٤٦٤، ١٤٦٥، ١٤٦٦، ١٤٦٧، ١٤٦٨، ١٤٦٩، ١٤٧٠، ١٤٧١، ١٤٧٢، ١٤٧٣، ١٤٧٤، ١٤٧٥، ١٤٧٦، ١٤٧٧، ١٤٧٨، ١٤٧٩، ١٤٨٠، ١٤٨١، ١٤٨٢، ١٤٨٣، ١

ملاح الأورفية ومصادرهما في شعر أدونيس

على أحمد الشرح

١١- أدونيس والأورفية
اتفق عدد من نقاد الشعر العربي المعاصر على أن أدونيس كان واحداً من الشعراء التمزويين ، نسبة إلى أسطورة تموز إلى الخصب . و «الشعراء التمزويون» مصطلح تقني ساد في الدراسات النقدية المصاحبة لحركة الشعر العربي المعاصر ، ضمن مصطلحات نقدية أخرى قصد منها بيان الولاء الفكري والفني للشعراء . ومع أن هذا المصطلح قد ظهر في إطار المباحثات الفكرية عمدة ، إلا أنه اكتسب الشهرة والرواج ، إلى درجة أصبح معها قادراً على احتواء عدد من أشهر الشعراء العرب المعاصرين من جهة ، ودافعاً للدارسين والنقاد إلى تعقب الظاهرة التمزوية وملاحظتها في الشعر العربي المعاصر من جهة أخرى . وقد أشار جبراً إبراهيم جبراً في هامش كتابه «النار والجوهر» إلى أنه أول من أطلق هذه التسمية على الشعراء : أدونيس ويدر شاكر السياب وخليل حاوي ، وأنه تبع فيها بعد نقاد آخرون لعل أهمهم الدكتور أسعد زرّوق في كتابه «الأسطورة في الشعر العربي المعاصر»^(١) . والحقيقة أن أسعد زرّوق في كتابه المشار إليه كان قد نقل هذا المصطلح ليأخذ حجم الظاهرة ، وذلك لتجسّد ملاح الأسطورة التمزوية في عدد كبير من قصائد الشعراء : خليل حاوي ، ويدر شاكر السياب ، وأدونيس ، ويوسف الحلال ، وجبراً إبراهيم جبراً^(٢) . ولعل من النقاد الآخرين الذين تابعوا الظاهرة التمزوية في الشعر العربي المعاصر الدارس نذير العظمة ، في مقالته المنشورة بالإنجليزية بعنوان «الحركة التمزوية وتأثيرات» . من إلويوت على يدر شاكر السياب»^(٣) . ولكتاب هذه الدراسة مساهمة في هذا المجال ، فقد تتبع أثر أسطورة تموز ونظيرتها أسطورة الفينيق على أبنية القصيدة الأونيسية^(٤) .

من أعمال أدونيس الشعرية ، فإنه يمكن القول إن أدونيس شاعر أورفي
بمقدار ما هو شاعر تمزوي ، إن لم يكن أكثر إذغالا في الأورفية منه في التمزوية . والحقيقة أن كون أدونيس أورفياً أو تمزوياً لا يهم كثيراً على مستوى التأثير العام بأسطوري أورفيوس أو تموز ؛ فالأسطورتان متطابرتان ، بل متداخلتان ؛ وهما تعبدان لدى كثير من الدارسين نظائر متماثلة . وما هو أكثر أهمية في تأكيد الجانب الأورفي في شعر أدونيس هو فتح نوافذ جديدة على شعر أدونيس لاستجلائه وكشف مصادره ، ومن ثم تصنيفه : مضامين وأخيلة وأبنية . فالأورفية بأصولها وتطوراتها اللاحقة توفر للدارس العربي مثاقيل إضافية تمكنه من تحليل شعر أدونيس ، ولهم الخلفية الفكرية والجمالية التي أسهمت في تشكيل قسط كبير من تجاربه الشعرية .

بدأت علاقة أدونيس بأسطورة أورفيوس في وقت مبكر من إنتاجه الشعري ؛ ولعلها تزامنت مع علاقته بالأساطير الأخرى . فعمل سبيل المثال كان أبرز توظيف لأسطورة فينيق ونظيرتها تموز قد ظهر في قصيدة

والفضية المطروحة هنا لا ترتبط بشرعية هذا المصطلح التقني ، أو بإدراك وجود الظاهرة التمزوية في شعر أدونيس بخاصة ، والشعر العربي المعاصر بعمامة ، بمقدار ما ترتبط بالتخوف من طغيان الحليف عن أسطورة تموز على جوانب أسطورية أخرى مارست تغلّيرها في الشعر العربي المعاصر بعمامة ، وفي شعر أدونيس بخاصة . ولعل أبرز هذه الجوانب الأسطورية التي أغفلها النقاد ما جاء من أسطورة أورفيوس ، أو ما جاء من وحى الحركة الأورفية التي بنيت أصلاً على معطيات هذه الأسطورة . وكتاب هذه الدراسة لا يود أن يتزلق في تيه التصنيفات التي من شأنها أحياناً أن تغلق الواقع الموضوعي للشعر العربي المعاصر ، أو من شأنها أيضاً أن تغلق خصوصية الشعراء العرب في تجاربهم الشعرية . ومع ذلك ، وفي ضوء دراسة عدد كبير

* لا يرغب الدارس أن يكرر ما كتبه عن أسطورة أورفيوس وأصولها ، والحركة الأورفية التي قامت عليها ، قد استوفيت هذه القضايا في دراسة قدمت للنموذج العربي الكائن للألعاب المتكثرة ، المطبوع في دمشق (٦-٩) تموز ١٩٨٦

أجعل الهواء آتية الليخور
والقنوم أهدبا للأرض
والحجر أجراسا ونغمات^(١٧).

فهذا الوصف الخارق يذكر بوصف أوفيد لأورفيوس في كتابه التحولات ، حيث جعل منه المغني القادر على سحر الطبيعة ، والمتقلب على صنوف الحقد والعناء ، بفناءه وبموسيقاه :

« وهكذا غنى أورفيوس
تبته الوحوش الضاربة
والصخور والأشجار تبتهه مسحورة
..... »

وحالا صوت* نحو فم أورفيوس ومحا
لكن الرمع لم يثقف أثرا
وصوت أخرى صجرا ، لكن الحجر أخذ بموسيقى
أورفيوس فسط عند قدميه ، وكأنه يسأله العفو^(١٨) .

وأوديس لا يبتعد كثيرا عن الوصف الذي قلناه أوفيد لتهابه
أورفيوس ، ولخلفه في استرجاع يورديليس ، كما لا يبتعد كثيرا عن
النتائج الفكرية والصرفية للمستخلصة من تقرير أوفيد لما يخص عدم
الوجود البشري مع حتمية الموت ، وفيها ينحصر للصير الفاعل الذي
لقبه أورفيوس ووصى رأسه في نهر الجربوس :

« تشارك الحزين ، أورفيوس
يصبح أن يثير الحمية
بجهل أن يصنع للحية الأسورة
في قفص الموت سرير حب يمن أو زنديق أو صغيرة
موت من يموت ، أورفيوس
والزمن الرافض في حنيك
يكبر ، وفي يدك
ينكسر القيثارة
للحك الآن حل الضفاف
رأسا ، وكل زهرة غناء
والماء مثل صوت
أسمك الآن ، أراك خلا
يفر من مداره
ويندا الطواف^(١٩) .

ويتكرر المضمون الشعري نفسه في مكان آخر من شعر أدونيس :
أورفيوس / الرعاة يبحثون عن ذبيحة / قبل لرأسك أن يظفون مركب
أفخيت حل النهر ، وانضمهم نعمة أن يروك / الوفاء جالس مقبم لا
يعرته إلا صوتك ، إلا ملك / أورفيوس ، أورفيوس ..^(٢٠) .

وما يلاحظ أن أدونيس لم يكتب بانتفاء آثار أوفيد في بيان
الدلائل العنصرية في أورفيوس الأسطوري ، أي أورفيوس الفنان
للغناء ، وأورفيوس المعجز المغاقل ، بل اقتضى آثاره وسأله في ظله في
تفصيلات جزئية كثيرة . ولعل أهمها تصويره لحادث مقتل أورفيوس ،
وقذف رأسه في النهر ، فقد أسهب أوفيد في الحديث عن مشهد قتل
أورفيوس على يد النساء ، وفي وصف الأسلحة التي استخدمتها . وقد

« البعث والرماء ، المؤرخة في أيار ١٩٥٧ ، في حين وظفت أسطورة
أورفيوس في قصيدة قصيرة بعنوان «أورفيوس» في عمله الشعري
(«أغان مهباز الدمشقي» الصادر في عام ١٩٦٦) . وفي هذا العمل
الشعري نفسه وردت إشارات إلى أسطورة سيزيف في قصيدتين :
«الأخرون» و «الصفرة» . وقد اتصف تماثل أدونيس مع هذه
الأساطير في بداية إنتاجه بالتوظيف المباشر لمضامينها . أما في المراحل
لتأخره من هذا الإنتاج فقد تطور تعامله معها إلى حد بعيد ، بحيث
أصبحت هذه الأساطير تكمن بعيدا في الأعماق الخفية لتفصائله .

والمتسع للملاحم الرئيسية لأورفيوس الأسطوري في شعر أدونيس
يلاحظ أنها برزت بشكل بين في قصيدتين قصيرتين هما : «أورفيوس /
أغان مهباز الدمشقي» ، و «مرآة أورفيوس / المسرح والمرايا» ، وفي
عمل شعري درسي طويل نسبيا هو : «الرأس والنهر / المسرح
والمرايا» . عل أنه يلاحظ أن الملاحم الحقيقية للأورفية ، وتأثير هذه
الملاحم على شعر أدونيس ، قد انتشرت في زوايا شتى من أعماله
الشعرية ، بحيث أصبحت خلقية أساسية لا يمكن الاستغناء عنها في
فهم هذا الشعر أو في تحليل مضامينه وأبعاده .

ولعل أبرز المصادر التي اتكا عليها أدونيس في رسم صورة أورفيوس
الأسطوري هو الشاعر الرومان أوفيد Ovidius (٤٣ ق. م - ١٧ م)
في كتابه «التحولات» The Metamorphoses ، والمقارنة بين ملاحم
أورفيوس في شعر أدونيس وملاحم في شعر أوفيد تكشف قيمة ما قلناه
الأخير في هذا المجال . فاول ملاحم أورفيوس في شعر أدونيس ، التي
برزت في قصيدة «أورفيوس» أغاني مهباز الدمشقي / تكاد تكون صورة
مطابقة لأورفيوس أوفيد ، فأورفيوس أدونيس مثله مثل أورفيوس
أوفيد : عاشق فقد عشيقته فراح يبحث عنها في عوالم الموت
ليسترجعها :

« عاشق ألتخرج في حتمات الطريق
حجرا غير أني أضيء
إلى ن موهدا مع الكهنتات
في سرير الإله القديم
كلما نهب الرباح
وغناي شرار
إنني لغة لآله يجي
إنني ساحر الغبار^(٢١) .

وشبهه بهذا ما قاله في «أقاليم النهار واللبل» :

«لينخل ، ..

يقطن الروح وحراسها في المنيب نزولا إلى المملك
السفل^(٢٢) .

وصور أدونيس أورفيوس مغنيا ساحرا بصور لا تبعد كثيرا عن
البصو الحارقة التي قلناها أوفيد :

« ومرة صرت

عاصفة - مزمرا بألآف القنوب ، يغني لنفسه بين نفسه
والفضاء

وتنتحب في تقوية روح الدنيا ،

كنت وأنا أغني

• الإشارة هنا إلى إحدى النساء اللواتي هاجمن أورفيوس بقتله في النهاية .

وجدت هذه المضامين الأيونيدية طريقها إلى شعر أدونيس بتخرجات مختلفة ؛ ففي الفقرة الشعرية التالية تلاحظ مضامين أوفيد وأوصافه ، وكل ما فعله أدونيس هو استبدال شخصية مهيبار ؛ بشخصية أوفوريوس وهي الشخصية التي تقمصها أدونيس في عمله الشعري وأغاني مهيبار الدمشقي :

« تلقاني أصوصاتكم بالحجر
أصوصاتكم فوق جبيني دم ، حول جبيني غبار
أصوصاتكم حصو »^(١١) .

ويشير أدونيس في الفقرة التالية إلى استخدام النساء لحرايب الفلاحين التي استخدمت في قتل أوفوريوس :

« اقتروا جبيني ، قيدوني
ونخلوا حربة وانحرون
مزقوني ، كلوني »^(١٢) .

ويبدو في القطع التالي المقصود الخاص بتطعيم جسد أوفوريوس أشلاء ودمه في الحقول :

« جسد مفروس في البرية
والنهر دم والموجة نور »^(١٣) .

وتكرر في شعر أدونيس الصور الخاصة بمسيرة الرأس المقطوع في نهر هيروس ؛ وهو المشهد الذي وصفه أوفيد بقوله : « وحمل نهر هيروس الرأس والفتيات اللذين اتحدوا بطقوان مع تيار النهر . وكان الفتيات يصعدن أبحانه الخزيعة ، في حين كانت الضفاف تردد صدى تلك الأبحانه »^(١٤) . لقد تردد هذا الوصف في شعر أدونيس ، حيث وجد فيه مصدرا غنيا يستمد منه صوره ومضامينه . وما ورد لديه في هذا الصدد قوله :

« الراعي (من بعيد)
شبح عن يساره
تركض عن يمينه الضفاف
والأرض وبيته امرأة
تطوف/والطواف/تلتامه »^(١٥) .

ومثل ذلك قوله :
« والحك الآن حل الضفاف
رأسا ، وكل زهرة غناه
ولماده مثل صوت »^(١٦) .

وقوله التالي الذي يستبدل فيه بوجه أوفوريوس وجه مهيبار :
« وجه مهيبار في لثام يسطع كالجمهرة
لم يعد غير صوت
والحقول المزراير ، والنهر الخنجر »^(١٧) .

ويأت أدونيس على الصورة والمقصود نفسها في الفقرة الشعرية التالية :

نعرف/الرأس/وجوش ماء/نجي « في السيل /وحي الضفاف
تطوف غابات من القبور/وانتهت الأجيال/وما انتهى
الطواف/ »^(١٨) .

ومن المواقف البارزة التي التقى فيها أدونيس مع أوفيد موقعه من مسألة العدا بين النساء وأوفوريوس ؛ وما تضمنته هذا العدا من

دلالات رمزية خاصة بالعلاقة بين الأنثى والذكر ، أو بين الحياة والموت ، بوصفه حصيلة نهائية لهذه العلاقة . فقد أكد أوفيد علاقة العدا بين أوفوريوس والنساء ، تلك التي انتهت بقتله على أيديهن . والإيماءات للمستتجة من هذه العلاقة واضحة جدا في شعره ؛ فقد مثلت النساء عنصر التنشيط بالحياة ، في حين مثل أوفوريوس الجانب السواحي لعينة التناسل والاستمرار في الوجود المشروط بحتمية الموت^(١٩) . وقد أجاد أدونيس قراءة هذا الجانب من أسطورة أوفوريوس كما خرجها أوفيد . وعلى غرار ما صنعه أوفيد أكد أدونيس الدلالات المرافقة للعداء بين أوفوريوس والنساء ، أي مسألة الصراع بين الحياة والموت ، وذلك في حواراته الشعرية والرأس والنهر . ويمثل شخصية أوفوريوس في هذه الحوارية كل من : الراعي ، والجبلقة ، والرأس ، في حين مثلت المرأة شخصية النساء التراثيات في أسطورة أوفوريوس :

« الراعي (بلهجة طبيعية) :
حملت أن رأسا/في النهر
(تقاطعه امرأة ، وتسلقه بسفيرة ناعمة) :
هل سمعت يفتي
كراس أوفوريوس
تذكر أوفوريوس ؟^(٢٠)
(الراعي من بعيد) :

تسبح عن يساره
تركض عن يمينه الضفاف
والأرض وبيته امرأة

تطوف/والطواف/تلتامه

امرأة (تتناول حصاة كالتفاحة تقدمها إلى شاب ١ يجلس قربا) :
هذه لحظة الدخول إلى الهوة المستترة
(يتماثقان وهو يأخذ الحصاة . يتملحان ويتهاسان) و^(٢١) .
وعرض أدونيس في تصوير موقف أوفوريوس الخاص بإحساسه بعيت استمرار الدورة الوجودية التي لا تنتهي في عالم الأشكال :

« الرأس :

خارقا تحت جلدي
لايسا ملحه وشحمويه
فما كنت والرؤوس
صور ومرابيا
ومشت فوق الحقول
مشت تحق الفؤوس

.....

ذاكر جثة البلاد
وتقاطعيها الخنجرية
ذاكر جلوة التفتت في سلم الرمد
والطريق النحيل وأشراكه القمرية و^(٢٢) .

ومقابل هذه الصور التحولية التناسخية للتممة تمثل النساء (المرأة) الجانب المشتبك بإشراق الحياة ودوامها :

« امرأة ٢ (حاضنة الشاب ١) :

زمن الحب في دمي / نهب لا يهمل
لون صدرى جزيرة / لون ثلثى مرجل
لك عتاي مرثا / لك فخذلى جدول
والغبار الذى يلف ذراعك حمل
لى بلاد ونجمل (٣٧) .

« يتبشى أن أسافر في جنة الرمد

بين أشجارها الخفية

في الرمد الحواتيم والثلث والجزرة الذهبية» (٣٨)

فهذا المقطع يحسد فكرة المغامرة أو التضحية من أجل الإقناذ أو الخلاص . وقد ألف أدونيس فيه بين شخصية الفينيقي الذى كان ، كما تقول الأسطورة ، يسبح في عالم النار «أن أسافر في جنة الرمد» ، وشخصية أوفوريوس الذى أبحر مع الفانارين Argonauts ليبحث عن الكثر (الجزرة الذهبية) (٣٩) التى عدلت رمزا للتطلع إلى الأهداف السامية وتحقيقها (٣٩) .

وفى مكان آخر جاء النص الشعرى التالى الذى يجمع فيه أدونيس بين شخصية أوفوريوس وأدونيس (أو تموز) وشخصيته هو - أى أدونيس - على صعيد واحد :

« يلزنى الخروج من أسماي

أسماي غرة مغلفة / جب غاب

على إسبر ، على أحد سميد ، على سميد ، على أحمد إسبر ، على أحمد سميد إسبر

يصارع ، يتكسر كالطود

وأدونيس يموت

والهواء شقائق وأعراس في جنازته

أوفوريوس :

الرحلة يبحثون عن ذبيحة . قل لرأسك أن يظفر

مركب أخفيت على النهر ، وامنحهم نعمة أن يروك .

الوباء جالس مقيم لا يطرده إلا صوتك - إلا دمك ،

أوفوريوس : أوفوريوس » (٤٠)

وفى مكان ثالث تردد الظاهرة نفسها ؛ فمما قاله في « مفرد بصيغة الجمع » المقطوعة التالية :

« رقعة من تاريخ سرى للموت

يستمر ، يتكرر كحكايات ، يجرح كواحلاها

وتتابع خط الدم ، ينظر إلى الزمن يتعظم بين يديه ،

إلى المكان يتروشح ببطامه

يلتفت وراءه

أنصاب وتماثيل تحمل حروفا

أورفى وس

أدونى من

يتحقق أبها نظائره وأسماءه

من / السيمياء / والشرق » (٤١) .

ويلاحظ أن أدونيس حاول في بعض مثاقفه الشعرية أن يمزج بين أسطورة أوفوريوس من جهة ، وأسطورة إيكاريوس Icarus والقصص الدين من جهة أخرى . فمما فكره أوفيد عن خاتمة أوفوريوس أنه عندما قطع رأسه وقلب به في نهر هيرس ، انحدر الرأس مع تيار النهر ، واستقر قربيا من جزيرة لزبوس ، وهناك غارق شبح أوفوريوس الرأس ونزل إلى العالم الأسفل - أى عالم نلوت - مفيدا من خبراته السابقة عندما غامر ليسترجم يورندايوس (٤٢) . وقد أخذ أدونيس فكرة مفارقة الشبح - أى الروح - للرأس ، ولكنه بدل أن يجعله ينزل إلى العالم الأسفل جعله يطير في الفضاء . ومما قاله أدونيس يحسدا هذا المعنى ما

والخفية أن أدونيس يفيد من مصدر أورفى آخر في تعميته لمسألة المداة بين أوفوريوس والنساء (أو الحية والموت) . ولعله أفاد مما جاء في جمهورية أفلاطون ، حيث نسب إلى إر Er قوله إنه ، بينما كان يشاهد الأرواح تعد من جليد للدخول عالم الحياة بعد مدة تطهير طويلة ، لاحظ أن روح أوفوريوس اختارت أن تتجسد في جسد البجعة Swam (نوع من الأوز) ؛ وذلك لأن أوفوريوس رفض العودة إلى الحياة مجددا من خلال النساء اللواتي أهلكته (٤٣) . وقد لاحظ جوتري Guthrie أن كراهية أوفوريوس للنساء ربما كانت تعود إلى أسباب أعمق ، مرتبطة بلين أورفى بظهور حل كراهية النساء وتجبيد العزوبة (٤٤) .

ومما لا شك فيه أن أدونيس أخذ حصيلة المواقف الأوربية في مسألة المداة بين أوفوريوس والنساء (أو بين الذكر والأنثى ، أو بين الحياة والموت) وبلورها في صور ومواقف نابغة من واقع تجربته الحضارية ، ومن أبعاد زمانية ومكانية تتناسب وهذا الواقع . ولهذا بدأ أوفوريوس في شعر أدونيس رفضا لفكرة الدخول في عالم الحياة ومعلنة معاناتها ، للأسباب التى يراها فى القطعة الشعرية التالية :

« الجوقة (ما يشبه الترتيل) :

لأن فى أهماقنا بقية

من خسر التاريخ

من غيلانه الخفية

مات ،

لأن العالم اختصاب

وأورغنا أنبسية :

(صمت ، موسيقى هائلة) .

الجوقة (بترتيل) :

صوت من للاء ، يقول الصوت :

مات

لكى ينهى عهد الموت » (٤٥) .

وتجدر الإشارة هنا إلى أن أدونيس في رسمه لملاحم أوفوريوس كان ، شأن شأن الشعراء الأوربيين الآخرين ، قد حاول أن يمزج أوفوريوس إخراجا خاصا ، ساعيا لنفسه أن يمزج ملاحم مع ملاحم شخصى أسطورية أخرى ، أو أن يضيف إليه شيئا من خلفيته الحضارية الخاصة ، أو أن يمزج معه لتصبح شخصية أوفوريوس وشخصية الشاعر متألفتين أو متجنبتين . ولعل أبرز الشخصى الأسطورية التى حاول أدونيس أن يزاها فيها وبين أوفوريوس هى شخصية الفينيقي (أو تموز وأدونيس) . ولعل من المناهج الشعرية التى تمثل هذا المزج قصيدة «زهرة الكيمياء» . فمما جاء في هذه القصيدة قول أدونيس :

جاء في خواربته الشعرية «الرأس والنهر» :

ودكان موتى طائرا
حوم في حيلة الغرابية
وطار^(٣٦).

والحقيقة أن فكرة طيران الروح ، كما هو معروف ، مرتبطة بالقصص الخيفي ، لكن مسألة ارتباط الطيران بالموت لما جدور أسطورية أيضا ؛ فقد ارتبطت بدلالات رمزية ذات صلة بأسطورة إيكاريوس Icarus الذي جسد في تحليقه في الفضاء فكرة المعجز الكامن في الإنسان . فمتلما صعد إيكاريوس إلى السماء تقريبا من الشمس ، كان قد جسد فكرة السمو ، ولكنه في الوقت نفسه قد جسد فكرة الانهيار ؛ لأن الأجنحة التي طار بها كانت مريوطة إلى جسده بالشمع^(٣٧) . وقد لاحظ المهتمون بالدلالات الرمزية للأساطير أن فكرة الطيران قد ارتبطت بالتحول (أو الموت) .

فما أشار إليه J.S.Kirk في كتابه معنى الأسطورة وظليتها ، أن جلعاش رفض باسقتار عرض عشائرا للصدائفة لأنها كانت تحول عشائرا إلى طيور (والإشارة هنا إلى عشيقها تيموز^(٣٨)) . ولعله من الإنصاف الإشارة هنا إلى أن السياب كان قد وظف مثل هذه الصور والقرائن ليحدد فكرة ارتباط الطيران بالموت ، وذلك في عدد من قصائده ، وبخاصة قصائده في وفية^(٣٩) ، فقد كشفت هذه القصائد عن نزعة أورفية واضحة ، كما ذكر فيها اسم إيكاريوس صراحة^(٤٠) .

والحقيقة أن أدونيس لم يقتصر على الألفة من أسطورة أورفيوس كما قدمها أوفيد بل أعاد بشكل أكبر من الحركة الأورفية للمثلة للتصورات الفلسفية والصوفية والفنية التي قامت أصلا على مطعيات هذه الأسطورة ؛ فقد وجد فيها مصدرا ثريا للتصورات والأخيلة ، ووجد فيها تشجعا على المضي في أجواء الشعرية الغريبة ، التي لا تقل عن غرابة تصورات هذه الحركة . والقسم المتبقي من هذه الدراسة سيخصص ليبحث أثر الحركة الأورفية ، قديمها وحديثها ، على شعر أدونيس ، وسيركز بشكل خاص على أثر الشاعر الألماني ريلكه في هذا المجال .

فمن التصورات الأورفية الملحقة في شعر أدونيس تصوراتهم حول بداية الوجود ونظرية الخلق . وعلى سبيل المثال كان الأورفيون القدماء يتصورون أن الزمن قد وجد قبل وجود هذا العالم ، ومنه ولدت الفوضى والأثير ، ومع مرور الزمن أنتجت «الفوضى» (Chaos) بيضة مشعة ذات لون فضي أبيض ، وهي كذلك أنتجت فائيز Phanes ، البطل في نظرية الخلق الأورفي^(٤١) . وفي تخريج آخر للأورفيين القدماء ، جاء تأكيداً للعامل الجنسي في نظرية الخلق ، أن الربيع ضابحت الإلهة الليلي ذات الأجنحة السوداء ، فوضعت بيضة أودعتها برجم الغلام ، ثم قست البيضة إلى الحب إيروس Eros الذي يسميه البعض فائيز Phanes . وقد بحث هذا الإله الحركة والحياة في الكون . ووصف هذا الإله بأنه يتطوى على الذكورة والأنوثة معا وخلق هذا الإله الأرض والسماء والشمس والقمر^(٤٢)

وقد صاغ أرسطوفانيس هذه التصورات الأورفية بشكل سائر في مسرحية الطيور :
وأيا الرجال الموجودون أسفل في صورة باعثة سنخبركم

بأمور سامية . . . من مولد الألفة وعن الفضاء والظلام الأولين . كان في البدء فضاء وظلام وليل وتواترتاوس الشاسع الكثيب . ولكن الأرض لم تكن موجودة ولا السماء ولا الهواء ، حتى ولدت أخيرا في صدر الظلام للسحيق بيضة حبلت فيها دوامة الريح وباضها الليل الأذكن الريش . ومن هذه البيضة ، بينما تدور الفصول ، خرج الحب المنهش الثالثي ، الحب البراق الجريء الذهبي الأجنحة كعاصفة جاعرة متألقة سامطة ، فضفتا الحب بالتدماج في تارتاروس النسبية مع الفضاء المظلم الداجي ، ونقلنا إلى فوق بوصفنا أول نتاج للحب ، وصعدنا إلى النور لأول مرة .

لم يكن هناك أي جنس من البشر إطلاقا حتى جعل الحب الكون مندجا . بعد ذلك اختلطت جميع الأشياء بعضها ببعض في حب ، فخرجت الأرض والسماء ، والبحر التراسي الأطراف ، ومعشر الألفة^(٤٣).

لقد وجدت هذه التصورات الأورفية طريقها إلى شعر أدونيس في أعماله الشعرية ، وبخاصة في «كتاب التحولات والمهجرة» و«المسرح والمرايا» و«مفرد بصيغة الجمع» . ولعل هذه التصورات هي المعلن الأول للقارئ العربي إذا أراد أن يفهم كثيرا من أسئلة أدونيس الغريبة ، أو إذا أراد أن يبرز وجودها في شعره . فوصف أدونيس التالي للزمن ، أو تصورات عن بداية الوجود ، قد لا يفهم إلا إذا كان القارئ على اتصال بمثل هذه الخلفية الأسطورية :

في البدء كان النهر
كان حطام الزمن المكسور
يصهر في تنور
من غضب الأمواج
كان الجمر^(٤٤)

وستظل النماذج الشعرية التالية حازية عن فهم القراء ما لم توضع تصورات أرسطوفانيس السابقة في الحسبان ، مع الالتفات إلى اللمسات الشخصية السائرة التي يضيفها أدونيس على هذه التصورات :

في البدء كانت هنة
تبيض في ثيابي^(٤٥) .

وقوله في مطلع «مفرد بصيغة الجمع» :

لم تكن الأرض جسدا ؛ كانت جرحا
أخذ الجرح يتحول إلى أوبن والسؤال يصير فضاء
أخرج إلى الفضاء أيا الطفل
خرج كل

أخرج إلى الفضاء أيا الطفل

في البدء كان الهباء ، انفتحت فيه الأشكال والصور^(٤٦) .

ويبدو أدونيس في تركيزه على الجنس بوصفه المدخل الأول للخلق ، مدينا إلى التصورات الأورفية ؛ والمضامين الدينية الواردة في النص التالي قد خلت من منظور الأورفي :

في البدء كان الهباء ، انفتحت فيه الأشكال والصور
حواء تنزل في حوض
تسبح/في/مقي/القمر

أورفيوس» ؛ ففي هذه السوناتة يوظف ريلكه كل العناصر الأسطورية الأساسية في أسطورة أورفيوس . فأورفيوس هو الفنان الرياني الذي سحر الوجود بموسيقاه ؛ وهو الذي ناصيته النساء العداة وقضت عليه باستنائه رأسه وقبضه اللذنين غللا برديان تراثيهما على الدوام . فريلكه بهذا التوظيف لا يزيد شيئا عما قلده أوفيد في كتابه التحولات . قال ريلكه :

« بيد أنك أيها الرياني ، ظلمت بصوتك حتى النهاية
وحينا كنت عاصرا بحشود ياخوس الشريرات الحفريات
اتبقت صوتك لتتعالى موسيقاك الجميلة بإحكام
على أصوات الشريرات للدمرات
ما جرت واحدة منهن على تحطيم رأسك وقبضارك ؟
بيد أنهن تكالين عليك بغيظ ، وكل الأحجار المديبة التي
صوتها نحو قلبك تحولت (إلى حجارة) ناعمة الرفع
لدى ملاصقتها لك ، وشملت كلها أسماعا تصغي لموسيقاك .
وفي النهاية لقد سحقتك وحطمتك مدفوعات بطنهن ،
في حين كانت ترتيماتك الموسيقية تسحر الأسود
والصخور والشجر والطيور ... » (٤٧)

ولصل اللمسة الشخصية الخاصة التي يضيفها ريلكه إلى اللادة الأسطورية في هذا السياق أو إشارة إلى أن الشعراء هم ورثة أورفيوس ، فقد الطيبة ، وأنهم الآن - بسبب غيابه وفقدانه - الغافرون على سماع الترتيمات السحرية الصادرة عن الطيبة ، كما أنهم المبحرون عنها بفهم :

« أنت أيها الإله المفقود ، أنت الأثر اللامتأني
فقط لأن الأعداء مزقوك وشتروك
أصبحت الآن لمتسمعين (أصبحت) فم الطيبة
التي يبرع عنها » (٤٨)

وقرب من هذا التوظيف المباشر للادة الأسطورة القديمة ما جاء في السوناتة الثالثة عشر من الجزء الثاني (٤٩) ، حيث يحرص ريلكه أورفيوس على اللحاق بيورديليس والألتقاء بها في عالم الأبدية ؛ وهو الحلم الذي ظلنا نشوق إليه أورفيوس الأسطوري :

« كن سابقا كل وداع ، كأنه وداع
كشائته الذي يزول الآن ؛
إذ بين الشتات شتاء لا بهائي
يحملة قلبك .
أبدأ كن ميتا مع بيورديليس - اصعد أكثر غشاء
اصعد أكثر تريما ، عاثدا إلى العلاقة الصانبة
هنا بين الألفاظ الزائلة ، في أرض الصيرورة
كن كاسا ممتلئة ؛ كاسا تحطمت من الغناء » (٤٩)

ومن التحويرات البسيطة التي يقدمها ريلكه على مضامين الأسطورة الأصل تأكيد العنصر الرياني في الأسطورة القديمة ، فثناء أورفيوس الأسطوري الذي كان يسحر الجمادات والأحياء هو من طبيعة ربانية خاصة ، لا يقوى عليه إلا إله . أما الإنسان فإنه يظل عاجزا عن التدخل في ثلثا الغناء الدقيقة ، وإذا غنى فثقله يبقى مجرد رغبة أو وسيلة لاستدراج مضغة أو شيء يهوى تحقيقه . وبسبب عجز الإنسان عن انتحام الوجود من خلال هذا الغناء الرياني سيظل دائما يتطلع إلى

اخرج إلى الغناء أيها الطفل
خروج العائش إلى عشيقته يجمعها للمرة الأولى
يتقدمه إليه يهوى السرير
ترافقه إلامة تفك زناها » (٥٠)

وعمد أدونيس إلى المزج بين التصورات الأسطورية الأوربية الخاصة بالخلق وظهور الحياة وبين قضية الخلق الغنى الخاصة بالخلق من خلال التعامل مع اللغة . والنموذج التالي الذي يتحدث فيه عن بداية الكون وظهور الحياة يجسد هذه الظاهرة :
« كان اسمها يسير صامتا في غابات الحروف
والحروف أوامس وحيرات كالحمل
وكان المراء راكمًا والسهل محدودة كالأبدى
فجأة أوردت نبات غريب واقترب الغدير الواقف وراء
الغابات » (٥١)

٢ - الأوربية بين ريلكه وأدونيس .

الشاعر الألماني رينير ماري ريلكه (١٨٧٥ - ١٩٢٦) Rainer Maria Rilke خبير من مجلتي النزعة الأوربية بروحها المعاصرة التي تجمع بين الملامح الأسطورية القديمة وزوايا الشاعر الفكرية الخاصة . وقد تجسدت النزعة الأوربية لدى ريلكه في عمليتين شريعتين متداخلتين هما : مراثي دوينو Duino Elegies ، وأغان إلى أورفيوس Sonnets to Orpheus . وقسم أدونيس بين ريلكه في ملاحظاته حول هذين العمليتين السبب في تأليفها ، كما بين العلاقة أو التداخل بينهما ، وأشار بشكل واضح جدا إلى ارتباط «أغان إلى أورفيوس» وبخاصة بحادثة موت فتاة صغيرة في عيد رأس السنة ؛ وهو الأمر الذي يورس بالعلاقة بين هذا العمل الشعرى وموت بيورديليس زوجة أورفيوس الأسطوري ، التي كانت السبب المباشر في ظهور الحسرة الأوربية القديمة :

«إنه ليدهشني أن لا تساهم «أغان إلى أورفيوس» في فهم المراثي ، برغم أنها - وهي لا تقل صعوبة عنها - تشتمل على الفكرة الجوهرية نفسها ، التي قدمت المراثي . لقد بدأت المراثي مع عام ١٩١٢ ، وبقيت في تأليفها على شكل شذرات في أسبانيا وباريس حتى سنة ١٩١٤ ، وانقطعت عن التأليف فيها بسبب الحرب ، ثم استأنفت الكتابة فيها حتى أنبئتها مع عام ١٩٢٢ . لقد كان الشروع في تأليف المراثي الجديدة ، كما كان الانتهاء منها قد تم قبل كتابة «أغان إلى أورفيوس» ، مع أن العمليتين فرضتا نفسيهما على في الوقت نفسه . وكان الشروع في كتابة «أغان إلى أورفيوس» قد بدأ دون إرادة مني ؛ وذلك بسبب وفاة فتاة في سن مبكرة وقد كان ارتباط تأليف «أغان إلى أورفيوس» مع موت الفتاة سببا في الاضطراب من للنوع الأساسي لأصل العمليتين ؛ فهذا التزامن دفع آخر من الدوافع التي نجعلنا نشارك بحزن الأموات الذين ذهبوا والذين سيأتون ، نحن المتسبين إلى هذه الأرض وإلى هذا الزمن لا يوفقنا ، ولو للحظة ، عالم الزمن ، ولستنا محجوزين بألمهم . نحن باستمرار تنسب إلى أولئك الذين سبقونا ، وأولئك الذين يأتون - ظاهريا - بعدنا » (٥٢)

ولعل أوضح توظيف لمضامين أسطورة أورفيوس لدى ريلكه هو ما يلاحظ في السوناتة السادسة والعشرين من القسم الأول من «أغان إلى

إله الوجود المطلق يضيئ عليه الحركة (أو التحول) بين تطبيي الوجود الملقى (الأرضي)، والروحاني النسمائي (أى النوراني) :

« إله قادر عل ذلك . ولكن قل لى كيف يوقى الإنسان عل المحاق به عبر القيتار الضيق ؟ عقله مصدع ولا مبدل لأبولو فى تقاطع طرقي قلبه . الألفية ، كما تعلمها ، ليست رضية ولا استدرجا لشرى يمكن تحقيقه فى النهاية الألفية وجود (وجود) سهل بالنسبة للإله ولكن متى يتحقق وجودنا نحن ؟ متى يسبح الله علينا الأرض والنجوم أيا ألقى - ليس ذاك ما نحب ، حتى ولو تصدع الصوت من داخلنا ليفتح فمك - تعلم كيف تنسى الألفية المقابلة : لأنها سوف تتلاشى الغناء الحقيقي نفس مختلف إنه نفس من أجل ذاته إنه حتى (تفوح) فى الله . إنه ربيع » (٥٠) .

والحقيقة أن الفكر الأوربى لى ريلكه فى وأغان إلى أوديفوس وهمرالى دونيو لا يتجسد من خلال هذه التوظيفات المباشرة لبعض ملاحظ أسطورة أوديفوس الأصل ، بل فى التعبير عن الفكرة أو الرمز الجوهري الذى يثقل هذه الأسطورة ، أى فكرة اختراق الحاجز الفاصل بين عالم الحياة والموت ، لمخافة الأبدية التى تشكل منها . فأوديفوس الأسطوري الذى اجتاز النهر الفاصل بين عالمى الحياة والموت يمسك بمنطق أسطورى يحل فكرة تكامل الوجود بوجهيه : الحياة والموت . وهذه الفكرة تنبع عموما أساسيا فى عمل ريلكه المشار إليها . فمما كتبه ريلكه ردا عل أسئلة من مترجمي عمله البولندي ، جاء ما يلى :

ونحن أبناء هذه الأرض وهذا الزمن (الحاضر) ، لسنا - ولو للحظة - مقيدين بعالم الزمن ، ولسنا عبيد لظننا بطوره . إنا - دونما توقف - ننسب لتواصل مع أولئك الذين سبقونا ، وأولئك الذين ظاهريا - يأتون بعبدا . . . » (٥١) .

وفى السياق نفسه قال : « إن تأكيد أن الحياة والموت هما شىء واحد شأن أساسى من شؤون لرائى ، والاحتراف بوحاد وإتكار الآخر هو تعهد يسوق إلى نفى الأبدية . الموت هو الوجه الآخر للحياة ؛ الوجه الذى يضيئ فى الجهة الأخرى : علينا أن نحقق الروحي الكامل بوجودنا ، الذى هو أرضنا ، فى مجالين غير متفصلين » (٥٢) .

ولعل النسبة الخاصة ، والإيجابية ، التى يضيفها ريلكه إلى تصور الاختراق الأوربى الأسطوري ، هو تعهده لطبيعة هذا الاختراق ، أو هذا التحول ، أو هذا الانتقال ؛ فعملية التحول ليست مجرد انتقال لى من عالم إلى آخر ؛ أى من الحياة إلى الموت ، أو من الموت إلى الحياة ؛ فكل تحول أو انتقال يمر به وجودية خاصة ، تضاهى فى تجارب الذين تحولوا مثلتنا فى عالمنا الأرضى : وفمن خلال تشكيلاتنا الترابية ، ليس بالمعنى المسمعى ، بل بمعنى وعينا الأرضى - النبوى - المبارك ،

لايد أن تقدم ما نراه أو ما نلمسه الآن إلى ذلك الدوران الواسع الأوسع إن الأشياء التى تتحرك من خلالها ، والأشياء التى نستعملها ، مؤتة وهائلة ، ولكن ماضنا موجودين هنا فإنا - أى أشياء الطبيعة - نمتلكنا ، وإنا نشاركنا معرفة أحزانتنا وسرورنا ، كما كانت سابقا على ثقة أسلافنا . من هنا فإنا من المهم ، ليس فقط أن لا ندوس عل كل شىء أرضى ونهترقه ، بل علينا - ذلك لأنا نشاركنا زمينتنا - أن نقضى عل هذه الظواهر وهذه الأشياء وأن نحولها (يستخدم ريلكه كلمة «تحول» بمعناها التناسخي) بنهم عجب واع . نحولها ؟؟ نعم ؛ لأن من واجبنا أن نطبع فى أنفسنا هذه الظواهر الأرضية المؤتة الفائقة ؛ ذلك لأن وجودها الجوهري سوف يظهر فيها بشكل غير مرئى . إنا نحل اللامرئى . إنا نترزع بجنون المرئى من صله (أى الظاهر من هذا الصل) لنجعله فى القفري الذمى العظيم الذى لا يرى . إن همرالى دونيو ، ترينا عمل هذه التحولات الدائمة للمحبوب من المرئى المحسوس إلى اللامرئى الحوي المتقلب فى طبيعنا ، التى تقدم ترددت جديدة إلى محولات الكون المتبلدة (ولأن العناصر المختلفة فى الكون لا تزيد عن كونها درجات متفاوتة من التبلد فإنا - بهذه الطريقة - لسنا فقط فى صدد إعداد قوى جديدة من نوع روحاني خاص ، بل - وعاء - فى صدد إعداد مواد جديدة ، معادن جديدة) . وهذا النشاط التحولى مرمز بشكل فريد ، ومعوث عليه من خلال الاختفاء السريع من هذا الكثير المرئى ، الذى لا يبدو أنه سيستبدل » (٥٣) .

وهذه الملاحظات الشرية ، التى اضطر ريلكه إلى تقديمها بسبب الصعوبة القصوى التى استعمرها قراءه فى عمله : « وأغان إلى أوديفوس » وهمرالى دونيو ، هى خلاصة لكثير من قصائده للشعرة فى هذين الصليين . لقد أكد ريلكه فى هذين الصليين فكرة التحول فى عالم الأشكال ؛ وهى الفكرة التى عدت عموما أساسيا من محاور الفكر الأوربى القديم . ومن أمثلة قصائده التى تؤكد هذه الفكرة ، واتى تربيط أرتياطا مباشرا باسم أوديفوس ، السوناتة الخامسة من الجزء الأول :

« لا تقم نصبا لتذكاري له
دع الوردة تزهى كل عام من أجله
ذلك لأنه أوديفوس فى تحولاته فى هذا وهذا » (٥٤) .

والتحول ، بالنسبة لريلكه ، هو القانون العام الذى يستهوب الكون فى إطاره ؛ فالكون فى تحول دائم مستمر . لكن هناك فى إطار هذا التحول العام تحولات ذات مدى أضيق ، تستهوب الكائنات والأشياء فى إطار التحول الكونى العام . فالكائنات والأشياء تتحول لتتحقق ذاتها ، ولتتدرج فى سلم التناهي الأكثر شغافية :

« كذلك يتحول العالم سرعيا
كأنشكال الخيوم
عالمنا للأزلى القديم
فوق التحول والمسير
أبعد وأكثر حرية » (٥٥) .

وفى خضم حركة التحول فى الأشكال تسود روح كلية توحيد بين الكائنات المتحولة ؛ وكل كائن له زمنة الخاص الذى يستهوب فى الزمن الكلى المطلق :

لأن المكان لا يزول ؛ المكان الذي
بنوعه تحفونه ، ولأنكم وراء هذا
تتحسسون البقاء التقي . هكذا ترقبون الأبدية
تقريباً من العناق ^(٢٧) .

ومثل الأرويين القدماء يؤكد ريلكه فكرة تصعد الأنا في سلم
التحول التماسي ، أو للعلم إلى الفضاء الخارجي ، فتفسر الأنا في
نزوعها هذا خواصها التي اكتسبتها في دورة وجودها الأرضي :

و أما الأشياء الجميلة
فمن يقوى على إيقاظها ؛ فياستمرار بين الظهور
على وجهها ويزول ، كالندى من عشب الصبح
هكذا يفترق عنا مالنا ، كالحلوة من طعام
سائخن . أه ، أينها الإيساسة ؛ إلى أين ؟ أينها النظرة
المقلوبة .

يا مرجة القلب الزائلة الدافئة والجميلة ؛
وطي ؛ إننا كل هذا . أما للفضاء الذي نحل في
طعمنا ^(٢٨) .

ولعله من هذا المنطلق يمكن فهم أقوال ريلكه الخاصة بالتداخل مع
الفضاء الخارجي ؛ فالفضاء ، كما هو الحال لدى الكتاب الأرويين ،
وبخاصة كما جاء عند هيروليفيس والفيثاغوريين ^(٢٩) ، يمثل مرحلة
التماسي الأخيرة التي ترجع إليها الأنا :

والفضاء الخارجي باستمرار يتداخل بصفاء ومع وجودنا ؛
يتوازن معه ، في حين يبتقي وجودي يبقا ^(٣٠) .
وكم من هذه الفضاءات قد أصبح متداخلا معي
وكم من الأرباح غدت وكأنها ابن لي
هل تعرفني ، أنت أيها الفضاء المتعلل بالأماكن
التي كانت مرة أمانتي
أنت مرة لحاء ناعم ، ومرة محيط لكلمان وأوراقها ^(٣١) .

ومن المنطلق نفسه نفهم أقوال ريلكه الخاصة بالتداخل مع الملائكة
بوصفهم كائنات من هذا العالم التماسي :

« وهل يسبك الملائكة
فقط بعلم ، بما يفيض عنهم
أم أن هذا يحدث أحياناً ، وكأنه في غفلة منهم
قد شربل من وجوهنا عنهم ؟ وهل نحن
نكاد نمتزج في ملاحظهم ، كالشموس في وجوه
النساء الجبال
إنهم لا يعرفون هذا
نتيجة لمودهم المحبوبة إلى أنفسهم ^(٣٢) .

والحقيقة أن معنى اللاك ، في شعر ريلكه ، يقرب من معنى الشبح
في معناه الأروئي القديم . فلذلك مفهوم الشبح قد يعني الجوف الخي
الذي يفتقر من شكل إلى شكل في سلسلة التحول اللاتماهي .
فلذلك ، أو الشبح ، هو المشعل ، أو اللابلا ، الذي ينقص
الأشكال - على خشية مسرح الوجود :

« وعندما أحس بالرشية
في أن انتظر أمام مسرح اللعبة ، كلا ،

« أكني على الروح تلك التي تستطيع أن توحد بيتا
وذلك لأننا حقيقة نميش في الأشكال
ويخطوات قليلة تمر عقارب الساعة
جنباً إلى جنب مع يومنا المعلق ^(٣٣) .

والكائنات المتحولة المسافرة في حركة لا نهاية في عالم الأشكال لا بد
أن تنظم مدة ما في عالم التراب - للزوت - لتشرى التربة ، تهبوا
لانتلاق حيوات جديدة ، دوماً حساباً للمعاناة التي تمنعها في هذه
الحركة :

« علينا أن نتعامل مع زهرة وورقة عنب وثمره
إنما لا نتكلم فقط لغة السنة الواحدة
من الظلمة يبتقي التجل ذو الألوان
متملكاً شعاع غيرة المرقى الذين يمشون الحية
في التراب

ما الذي نعرفه عن إسهامهم في هذا ؟
لقد مضى زمن طويل وهم يمشون التراب بنخاعهم
ويتخللون ، ويتخللون عجيبة التراب بنخاعهم الحر
والسؤال الوحيد هو : هل يفعلون ذلك من طيب خاطر
أم أن هذا ثمره أتعاب العبيد المتقلين
تندفع إلى الأمل ، ملتصقة بنا ؛ إلى أسياهم
هل الأسياهم هم أولئك الذين يمتشقون
مع الجلود ، ويمشوننا بفضهم هذا
الشبي المبين المتخلف من القوة البكر والقبالات ^(٣٤) .

وراء كل كائن «أنا» أو «جوهري» أو «ذات» خاصة تتداخل مع
ذوات الآخرين ؛ ولذلك تبدو أحياناً كأنها على معرفة أوسع بها :

«إننا نستشعر حالنا خارجاً وبعداً
من جلوة إلى جلوة نعطى رائحة أنف
وفي الحقيقة طالما يقول واحد منا : مالنا ؟
إنك تمكث في دمي ، وهذه العرقه ، وهذا الريح
ملأن بك لكن ما الفائدة ، إنه غير قادر على أن
يبقينا
فنحن نزول فيه وحوله ^(٣٥) .

ويأتي ريلكه على جوهر الفكر الأروئي الخاص باستمرارية الوجود في
إطار من المعاناة بين قطبي الحياة والموت ، من خلال عملية التوالد
والتناسل . وختلافاً لما جاء عند أوفيد ، للشاعر الروماني الذي جعل
أورفيوس ، بامتناعه من الزواج ، يصيجم عن الدخول في ميكانكية
الوجود أو الظهور من خلال الجنس أو التزاوج ، فإن ريلكه رأى أن
استمرارية الوجود لا تتحقق إلا من خلال التماس والمناق . فمن
خلال هذا - التزاوج - يتصل المكان ويترام في الكائنات التي تنتقل
هي كذلك وتنفذ بنوعه . والأبدية لا تتحقق إلا من خلال هذا
العناق الذي يبيى الفرصة لرحيل الأنا ، حالما يبدأ الآخر بتشكيل
فيها :

« أتمم الذين تزولون فقط لأن الآخر
يقوى . أتمم أسالككم هنا . إنني أصرف
لماذا تتلاخون بمثل هذه السعادة
ذلك لأن العناق يستمر

بل أحلق فيها مليا حتى لتصلني نظري في النهاية ،
ملاك هناك في هيئة لأصعب يظهر ويرفع الستار
وعندئذ يتحد ما فسمخناه
دائما بوجوبنا . عندئذ يطلع
من قصورنا سير
التحول بأكمله ، متخطيا وجودنا
يلعب الملك عندئذ (٣٧) .

وقد خُصص ريلكه ، من خلال تأكيد فكرة التداخل الحاصل من
السفر في عالم التشكل ، والنتيجة دائما نحو التصعد والتسامي . فخلص
إلى بلورة فكرة التمرلي أو مرحلة المرة . فالسفر في عالم التشكل ،
والدخول في دورة التجليات ، يتحولان في النهاية إلى مرة . والمرة في
هذا السياق تعني الشكل الذي يتجلى من خلاله الكائن ؛ والأثناء
الغالبية وراهـ ، في لحظة زمنية ، وفي مكان ما . والشكل هنا غير
مرتبط بالوجود الجبروي للأنا أو الجبري ؛ فهو أي شكل تتجلى فيه الأنا
في تنظها أو سفرها في عالم الأشكال بين إطردي الظهور – الحية –
والكومن – الموت أو التحصير (٣٨) . وفي الفقرة التالية يجسد ريلكه
عملية التحول التي يمر فيها الكائن الحي ؛ فكل مستوى الوجود
الإنسان تتمثل هذه العملية في التحول من مرحلة الحيوية والانفعال
(السعادة والمراطف ...) إلى مرحلة المادة المتجسدة (مسلسل
الجبال) ، وأخيرا إلى مرحلة المرأيا (مرحلة التجلج والكشف) :

و أيما لفسعدا منذ الزمن الباكر ؛ يا عاشقي الخلق ؛
يا سلاسل الجبال ؛ أيها السلاسل بلون الفجر الوردي
منذ القدم ؛ يا لقاء الألوحة
ومفاصل الضوء ؛ أيها للممرات والدراجات والمروش ؛
يا أجواء الحقيقة ؛ ويا دموع السعادة ؛
أيها المراطف الماصفة الأخافة ؛ وفتحة
على حدة : المرأيا ، تلك التي تخلجني من جليد
في وجوها مسحرا للنبش عنها –
لأننا نحن ، عندما نشعر ، نتيخر . آه (٣٩) .

وفي مسيرة الكائن ، أو الأنا الغالبة فيه ، تفقد الحيون ما أبصرته ،
وما وعت الأنا الجبرية في عالم التجليات :

« ما أبصرته الحيون مرة في الومج الذي تضم
بطينا في المواقف ؛ وهج حيون الحية –

قد تفقد إلى الأبد

«والأرض آه – من يعرف خسارها» (٤٠) .

والمرأة تختزن التجليات التي بدأ فيها الكائن ، أو الأنا الغالبة فيه ؛
« كما هو الحال أحيانا ، حيث تقيض الورقة (التي غمت للتي)
على الضربة الصحيحة من يد السيد ، فإن المرأيا
غالبا ما تختزن الانبساط المقدسة ، للشعبة بشعر
الصبايا ، عندما يتماثل وحيلت طلوع الصبح » (٤١) .

والمرأيا – بهذا المعنى – هي الشاهد الوحيد على مرور الكائن في
عالم التجليات ؛ وهي الجذر الثلاث في الزمن السرمدي ، والفراغ
اللامتناهي :

« المرأيا على معرفة بحقيقتك على نحو لم يعرفه أحد من قبل
أنتن (المرأيا) فجوات في الزمن ، معلومات بلا شيء

إلا بتقوى الغريال
أنتن (المرأيا) للمحترات القاعة الفارغة
عندما يتقدم الظلام طائفا كالغابات » (٤٢) .

لكن مرحلة التمرلي أو المرة ليست عامة للكل ، كما يرى ريلكه ؛
فهو مرحلة لا يدخلها إلا الخاصة أو من هو معها لها . ولعل ريلكه
يرجع ، مرة أخرى ، إلى فكرة التسامي الأورفية ، وهي الفكرة التي
تتضمن أن التسامي بعيد المثال ، لا يصل إليه إلا من استطاع التطهر
في العالم المادي الثقيل :

« أحيانا تكمن (المرأيا) معلومات رسيا (لوحات)
قلة تبدوا أنها دخلت علكن

وقد صدقن الآخرين عنكن في حياه
ولكن أجملهن سوف يبقن ، وعلى مرأى من مخلوقهن
للمصوتات يتخللن ترنيس الطليق » (٤٣) .

والشيء الجبروي الذي يميز أورفية ريلكه هو الطابع الوجودي
الواضح ، الذي يجعل لأفكاره قيمة خاصة ، بحيث تبعده عن الحس
العيشي أو المعنى . وفي الصفحات القليلة السابقة أشر إلى الإضافة
الجبروية التي تصيغها السموات الجبلية في عالم التحول المستمر إلى
الجبرية الإنسانية أو للمادة المتجسدة . لكن الشيء الأكثر أهمية في أورفية
ريلكه هو هذا الإحساس بالتميز الإنسان في خضم الدورة المتجسدة
بلا نهاية ؛ فالإنسان ، يرغم كونه خاضعا لدورة التجسد والفناء أو
الانتقال ما بين التراب والسلاه ، يبقى متميزا عن بقية الكائنات
الأخرى :

« آه يا شجرة الحية ، متى يمين الشتا ؟
نحن لسنا متشابهين ، لسنا كأصراب الطيور
عازفين ، مسبقين ومتأخرين
نرتع بانفسنا إلى الريح
ونسقط على مستنقع بلا شفقة .
فتحن نعي الإزهار والربيع في وقت واحد
وفي مكان ما متزال الأسود تسير
ونجهل كل ضيق مادامت في عزها » (٤٤) .

الحس الوجودي لدى ريلكه يتميز عن الإحساس المتعم الذي قلعه
الأورفيون للقلام ، وبخاصة أوليف ؛ فالرعب من مواجهة المصير –
الموت – للمرة الثانية ، والسير في نهر الدم الإلهي القديم ، لا يثنى
في رأي ريلكه ، الأنا الغالبة وراء الكائن – الإنسان – عن التورط في
لعبة الحية ، والتثقل في عالم الأشكال :

« بل إنه يريد أن يظهر ، ويخطف يعود نفسه
على قلبه الدافئ ، حيث يقبض على ذاته ويبدأ هناك » (٤٥) .

فالأنا ، أو الجبري التابع وراء حركة التشكل ، يعود نفسه على
الرعب والخوف ، ويتألف معهما ، لمحاشة تجرته الخاصة ، وليخلق
تاريخه الخاص ضمن الزمن اللاهثي من تاريخ أسلافه :

وهو الجليد الخائف ، كيف بدأ ينشرب
بالخوارث الداخلية ذات المستوى الميت
منحنيا إلى الحد الأقصى ، ورازحا تحت النمو الخائق .

الفكر الأورفي ، بل تعمدى تلك إلى درجة التقارب في الرؤيا الفلسفية الشاملة ، وفي الأسلوب الشعري ، وفي الصور الشعرية الجزئية . ولعل هذا التقارب راجع إلى الاتفاق في الاتجاه الفلسفي العام لدى الاثنين ، وبخاصة في إطار تيار الفلسفة الوجودية . فآدونيس — بحكم تخصصه في دراسته الجامعية الأولى — كان على صلة بهذا التيار الفلسفي ، ولعل ريلكه كان قد اجتذبه بأرائه وشاعريته . والجدير بالذكر هنا أن ريلكه كان واحداً من الشعراء والفكرين الغربيين الذين حظوا اهتمام جيل آدونيس وأصدقائه . ولعل آدونيس كان على صلة مباشرة بشعر ريلكه ، سواء من خلال الترجمات ، أو من خلال ما نشره ريلكه نفسه في اللغة الفرنسية .

ومن الأشياء التي تستوقف الدارس أن آورفيوس آدونيس ، الذي أبرزت ملاحم في القسم الأول من هذه الدراسة ، شبيه — إلى حد بعيد — بآورفيوس ريلكه . وعما يذكر هذا التشابه في رسم صورة آورفيوس أقوال آدونيس التالية :

دغراقاً تحت جلدي
لايساً ملحه وشعوبه
غير أن كلام الطبيعة
عليها عالياً كالجبال ... (٣٧)

وبتة صاريين وبين الطبيعة
لغة ورسائل ، صبار الفواه
دريجاً ، صرمت أمشي
ساحناً في ثياب الطبيعة (٣٨)

فهذا الوصف يذكر بوصف ريلكه الذي عد فيه آورفيوس فقيده الطبيعة ، وجعل من الشعراء ورتة له ، يتحشون بلسانه . ومن جوانب الاتفاق بين آدونيس وريلكه تلك الجوانب المتعلقة برؤية وضع التجربة الإنسانية في الوجود ، فقد أكد ريلكه تاريخ الرب الكامن في الذاكرة البشرية من جراء ممارسة الإنسان للتجربة الوجودية . وتعتبر ونهر الدم الإلهي الذي تكرر في شعره له — في هذا السياق — دلالة خاصة . ومثل هذه الرؤية للتجربة الإنسانية واضح جداً في شعر آدونيس :

وفتتح الأرض خطها ممي
— ممي غضب الأرض ، هواها ، سطوحها الحشوية
والدم البسيد ، الدم الأمر ، الطالع من حفرة الزمان
القضية (٣٩)

ومن أين أتيت ؟
— من أرض اللون ، من أجران النعم أتيت (٤٠)

وكيف أتيت
جئت في قافلة الربوب والجنون
في بقايا غمسي المكسرة
مرهقا يحمل تاريخ القصور (٤١)

ومسيرة الإنسان في شعر آدونيس هي مسيرة الإنسان نفسها في شعر ريلكه ، إنها التنقل في الأشكال ، والتحول اللاتلاهي بين قطيع الحلية

وأحب ترك برهته ، وغرز
جلوده في بداية قوية
حيث ولادته كان قد خطها ، عاشفا
مبط في الدم الأكثر قلما ، في الأودية السحيقة
حيث المربع لم يزل شعبان من آياته
وكل خيف عرفه ، أوما إليه ، وكأنه عل اتفاق معه .
وبل المربع ابتسم له ونادرا
ما ابتسمت بهذه العلوية ، أيها الألم ، وكيف
باستطاعته ألا يحب الحلية التي ابتسمت له . فليك
أحبها ، إذ عندما رحت تحمليه
كانت حياته في المياه منحلة ، المياه التي تجعل البلرة
أخفا (٤٢)

ومثل الوجوديين الآخرين لا ينكر ريلكه طابع المداء الذي يتحتم حضوره في إطار استحالك الكائنات . . (البشر) ، واقترايم من تخوم بعضهم بعضاً :

وأما نحن ، فمنذنا نظن أننا صوب هدف ما بكليتنا
نحس بالأخر يضغط علينا . المداء
أول ما يعيننا . ألا يترب
المحيرون أبدا
إلى التخوم ، واحدكم بالآخر ، ويخون
أنفسهم بالسلطة ، والبيت
صمانا نشر بذلك ، فالإنسان بوضوح
شديد معنا ، نحن الذين لا نعرف من حدود الشعور
إلا سلطه الخارجى (٤٣)

وأخيرا فإن أورفية ريلكه الوجودية تجسد في إصراره على المواجهة ، برغم الرب والعداء ، وبرغم عبثية التنقل بين الأشكال ، ففي مسرح الوجود هناك الكثير الذي يستحق البقاء والتضحية :

ولا أريد هذه الأفئدة نصف اللاتة
أفضل اللحية ؛ إنها مليئة . ساحل
الجسد والشريط وجهها الخارجى . إنني قاعد هنا
حتى لو انطفأت الأنوار ؛ لو
قبل في ما من شيء آخر — حتى لو ب من للمسرح
الفراغ مع التسمية الداكنة
ولو لم يظل من أبائي اللون
أحد ممي ، ولا زوجة ، حتى
ولا ولد يعينه السمره التي تحول .
مع هذا سأبقى ؛ فهناك أبدا شيء للمشاهدة (٤٤)

لقد تبين للدارس في القسم الأول من هذه الدراسة مدى صلة آدونيس بالتصورات الأورفية القديمة لدى أوفيد وبخاصة ، ولدى الحركة الأورفية بعامة . والجزئية التبقية من هذا القسم التي تخص لكشف العلاقة بين آدونيس والأورفية الحديثة ، عتلة في الشاعر الألائى ريلكه .

إن الصلة بين آونيس وريلكه لا تقتصر على مجرد الاشتراك العام في

قصيدة أدونيس «مرآة الطواف» التالية تبرز هذه الملامح في ثوب شعري جميل^(١٠٦) :

« بعد ناز الطواف
بعد حريق الجرح والحلم في سمر القطة
سطعت شهوة العلو ، تسلفت حتى وناره ، ورحلنا
عن بلاد نازة تحلية
في بساط الحليقة الشفاف
وأنا اليوم نكهة كوكبية
أترلى ، وأصهر الدهر مرآة انخراط لوجهي العراق
للتبار السنون كالقلب ، للفتح
لسحر الأبعاد والأطراف »^(١٠٧) .

وللإحاطة نأخذ أدونيس قد أكد أكثر من ريلكه فكرة مجازة مرحلة التمرنى أو المرآة ، وإن يكن في هذا التأكيد قد اعتمد على أفكار جزئية قلدها ريلكه في بعض قصائده . فقد أشار ريلكه بإشارة عابرة إلى مرحلة ما بعد التمرنى أو المرآة في قوله التالي :

« إنهما المواقف العامة الأخاذة ، وليجاء
على حدة : المرآيا التي تخلف من جديد
في وجوهها سحرها المبتلى عنها »^(١٠٨) .

فقول ريلكه : «وفجأة حل حدة : المرآيا التي تخلف سحرها المبتلى عنها...» قد تبلور لدى أدونيس في عدد من قصائده «السرحد والمرآيا» ، التي اتصفت ببسط كبير من الغموض . وقد جسدت هذه القصائد فكرة أساسية ، هي مجازة مرحلة التمرنى أو المرآة . وبما قاله أدونيس في هذا الصدد في قصيدة بعنوان : «مرآة الطريق وتاريخ الفصون» :

« لا خليج المرآيا ولا وردة الرياح
طالع في صم ، في الحفول
سابع في مدار الفصول »^(١٠٩) .

فحركة الجوهر الكامن في الكائن الحي مستمرة في تطواف دائم ؛ فلا راحة في خليج المرآيا ـ على أساس أن المرآيا أو التمرنى المرآة الأخير لتطواف الجوهر في الكائن الحي ـ ولا ضياع أو فقدان للوهبة في عالم الريح المنير أبداً . ويلاحظ نفسه يقول أدونيس ، حيث يتطور بشكل أوضح فكرة مجازة المرآيا :

« من زمان عشت الحجر
وانجبلنا معاً واقتربنا
من زمان رأيت الحجر
سرة ، والمرآيا
معدنا ، والتفتنا
وانجرحتنا ، وغنا وقتنا
والفترتنا وعدنا
وأنا اليوم أنأى وأنفذ ما تقول المرآيا »^(١١٠) .

وتتبلور فكرة مجازة مرحلة المرآيا أكثر قليلاً في الفقرة التالية :

« وضللت المرآيا ، وحررت أعصابها ، مزجت المرآيا
والطريق وتاريخها ، وجعلت الزيج
كيمياء المصير الجديدة »^(١١١) .

وقد كانت هذه الفقرة البذرة الأولى التي نشأت منها قصيدة «كيمياء

القسم المخصص لريلكه من هذه الدراسة وهدت إشارات كثيرة تحمل هذه الدلالات . أما أدونيس فقد قال في هذا الصدد :

« الرأس والجوقة معا (يلفعا هادي) :
لا أعرف الترخم ، لا تحفل الشيطان
تحدن علالتان ـ الشمس والإنسان ـ
وبما أنا أطوب ، كى أنزلزل الحسدود ، كى أصلم
الطوفان »^(١١٢) .

وفيما يتعلق بالتداخل والطواف في الفضاء قال :

« جسدى يتراعى
كالطريق المعلق ، يتهار ، يفتح أوراقه
ويستغلن الفضاء »^(١١٣) .

وتبدو الفكرة نفسها في قوله التالي :

والجسد يعلم الفضاء كلامنا»^(١١٤) .

وكما ارتبطت مسألة التداخل والطواف في الفضاء لدى ريلكه بإمكانية الانقياد مع الملائكة والتمائم عندهم في الوقت نفسه ، ارتبطت المسألة نفسها لدى أدونيس بالنتيجة نفسها :

« أتم أيتها الملائكة

الأطهار / المنقولون / القواد / الحكمة... إلخ /

التس منكم في هذه اللحظة معجزة واحدة

أن تعرفوا كيف تقولون وداعا

بيننا بُعد الروح

بيننا الأعماق والسفر في فضاء الأعماق »^(١١٥) .

ولقد أكد أدونيس في نزعة الشعرية ، القائمة على الاعتقاد في التحول ، نزوع الجوهر في الكائن الحي إلى التلسي والتمرنى ؛ وهو ما يسمى بمرحلة المرآيا في شعر أدونيس . وهذه الفكرة مستمدة من معتقدات الأورفون القدماء ، الذين تصوروا أن الإنسان يجاهد دائماً من أجل التخلص من حياض المادة الثقيلة ، أو من عالم اللزوجة والرطوبة ، ليتمرى في الأعلى ، أو ليخزن ذاته في مرآته الخاصة . والفكرة نفسها تطفئ على شعر أدونيس . ولعل سميت لعمله الشعرى «المسرحد والمرآيا» ، وإن لم يكن العمل الوحيد الذى يجسد هذه النزعة ، أتية من هذا القبيل . وبما قاله أدونيس في هذا الصدد :

« وداعاً أيتها الجوهر الثقيل ، يارخاستا البشرى
وليأت العابر الخفيف
البر ووجهه
والريح وأطفالها
ولتأت الأجنبية المليئة بالتميم »^(١١٦) .

والحقيقة أن مثل هذا التصور ، مع التسليم بوجوده أصلاً في الفكر الأورفي القديم ، يجعل من أدونيس مدنياً بشكل أكبر لما قدمه ريلكه . فقول ريلكه : «إن المرآيا غالباً ما تختزن الانبعاث للتقدمة المشبعة بشغور الصبايا...» ، أو قوله : «المرآيا على معرفة بحقيقتك على نحو لم يعرفه أحد من قبل / أنت المرآيا فجوات في الزمن معلومة بلا شيء»^(١١٧) ، أو قوله : «وأيا السعداء منذ الزمن الباكر ، يا عاشقى الخلق / يا سلاسل الجبال... / يا لقاخ الألوحة / ومفاصل الضمير... / أيتها المواقف العامة الأخاذة ، وليجاء / حل حدة : المرآيا...»^(١١٨) ـ وجد صدى واسعاً في شعر أدونيس . ولعل

والموت ، أربين الحجر والنور :

« مهيار

جسر إلى المهيوط حتى السحر والشقاء

في الجسد الأرضي ، أو في جسد الساء

..... جسدني هنا ، جسدني هناك ساحر

صوت يئن بلا صدى

يرتاد يفتح للمدى

هو للمدى

فصلته جارحة البروق عن الدمع الزنج المزيل

جسدني قباب الأرز ، والنير المسافر ، والنخيل» (٨١) .

ويعتق أدونيس مع ريلكه في تصور أن الصلة وثيقة جدا بين الحياة والموت ، وأن الفرق بينهما أبسط مما يظن . فقول ريلكه : «إننا دوغما نوقف تنساب لتراصل مع أولئك الذين سبقونا ، وأولئك الذين — ظاهريا — يأتون بعدنا» (٨٢) ، أو قوله : «الموت هو الوجه الآخر للحياة ، الذي يخفى بالجهة الأخرى» (٨٣) ، يعد نظيرا لقول أدونيس الذي صاغه بكثافة التصوير الشعري :

« لو قيلتم الحجار ، لو شهدتم —

فتحت كل حجر خدير

من دمه

والزمن المصفر اللان

بجرحه رياه»

غنت ، لكل نخلة خريف

يبكى

وكل صخرة سحابة» (٨٤) .

ويؤكد أدونيس أن يوظف تصورات ريلكه نفسها ، الخاصة بالمسافة بين التجرد والدمو . فالسؤال الذي طرحه ريلكه عن سر نشوء الحياة ، وتصوره أنها آتية من الموت الذي يعيشون الحياة في التراب ، الموت الذي قد مضى عليهم زمن طويل وهم يمجنون التراب بنخاعهم ، ويتخللون هجنته بنخاعهم ... (٨٥) — هذه التصورات نفسها تأتي عند أدونيس بتحويل بسيط :

« لداخل (أي الشيخ)

عمله المسافة المنقوعة كالخل ، فيها نمت العشب وقشرة التراب

المسافة المزروعة بالنداء وجئت الصوت

المسافة المحفورة في الخلاء الأرضية ، حيث تتحول طبقات

الصخر أرائك وعطش» (٨٦) .

وسكنت كل عتبة

ألفت بين الصخر والنبات» (٨٧) .

والفرق بين ريلكه وأدونيس في هذا الصدد هو أن الأول يستد مهمة الخلق وقوة النمو إلى الأسباط الخلائق ، أولئك الذين يقيمون دائما في التضمين الضيقة المحرقة بين الموت والحياة : «هل الأسباط هم أولئك الذين يتماثلون مع الجذور ويتحورون فيضهم هذا الشيء المجهين المتخلق من القوة والحلم والقبلا» (٨٨) . في حين أسند أدونيس مهمة الخلق ورسد النمو إلى الطاقة الحيوية الكامنة في مادة الكائن الحي

• من سأل كلمة دريابة السحاب . انظر لسان العرب مادة «زيب» .

أو الشيخ ، كما يسميها ، ويتفاضى عن التمييز بين الأسباط والعبيد ، الذي قدمه ريلكه .

وفي سياق فلسفة التحول يلتقي أدونيس مع ريلكه في تصوره للعلاقة بين الكائن الحي (الإنسان) والمكان ؛ فقد أشير في الحديث عن ريلكه إلى تصوره أن المكان يرتحل مع الإنسان أو من خلاله ليدخل عالم الأبدية ، وأن الإنسان ينقل المكان ويخفيه بنموه في رحلة السفر بين الأشكال . وتتردد هذه الفكرة نفسها كثيرا لدى أدونيس . ومما قاله في هذا الصدد في كتاب التحولات والمجرة :

« الجسد يعلم القضاء كالما

الجسد يتجوف ويحضن الأرض» (٨٩) .

وقوله :

« أرض تعرض نفسها عل

تنهض في جسدني ، تنوي وتنمحي» (٩٠) .

وقوله :

«أرض تعرض نفسها عل

تهب أن أرض مسحر مأزوق

عل غيرها من الأرض

وأثره في سبات إلى آخر الدهر — آمين» (٩١) .

ويلور أدونيس الفكرة نفسها في مرحلة متأخرة ، وهذا أكثر اقترابا من ريلكه عندما قال في «المسرح والرياء» :

«حيث لا يعرف الدخان

أن بين الحقول

وينابيع الحفيرة

سقطت جنة المكان

في دهاليزها الأبدية » .

أو قوله من القصيدة نفسها — «مرة الطريق وتاريخ العصور» :

«حضنت الحريق

وقشرت المكان ، جعلت المكان

زهرا يقرأ الطريق

والخطى ترجان» (٩٢) .

والدارس يتساءل عن العلاقة بين أقوال ريلكه الخاصة باحتمال خلق العناصر الجديدة من جراء ارتحال المكان في مرافقته لمسيرة التحول السلاهي في الكائن الحي ، وقول أدونيس التالي ، الذي يتضمن إمكانية تلف الكائن الحي مع العناصر ، وفتح جسر التآخي بينه وبينها :

« آخيت وجهي مع العشب

وامتسلمت خطاي

لحين الربايا

ورأيت العناصر تبكي وتفتح جرح الأخوة بيننا» (٩٣) .

ولعل أدونيس في التقائه مع الأورفيين القديمة في مسألة ارتحال الجواهر الحي (أو الأنا) في عالم التطواف اللانهائي قد اتخذ من شعر ريلكه نموذجا يحظى عل مستوى المضمون والأسلوب والأخيلة . فقد أكد ريلكه — أكثر من غيره من الكتاب الأورفيين — مسألة الطواف والتدخل مع الكائنات الأخرى في إطار من القضاء اللامتناهي . وفي

تجاعيله^(١٠٩) . وأكد أدونيس فكرة التفرّد (أو التوحّد) الوجودية ،
القائلة بتحصن الفرد في حصول ذاته ، يسرغم أنه يعيش وسط
الآخرين . فعلاقة الفرد مع الآخرين علاقة هامشية جداً ، تماماً كهذا
الوصف :

« افتح وأطل
أسمع أن حولي أناسا يتناسلون ، يموتون
يمجدون ،
مع ذلك أعرف البشر كلهم
أذكر

قابليتهم في واحة بين أذن - قرب سميرى
لكن لا تزاور بيننا
الأشياء وحدها أراها وتراني »^(١١٠) .

وكما أكد أدونيس فكرة العلاء الحصى ، على حسب الملعب
الوجودي ، في عالم الحياة الإنسانية ، أكد كذلك فكرة مجلوزة هذا
العلاء من أجل مصلحة الوجود المستمر :

« تقلّص أصواتكم بالحجار
أصواتكم فوق جيفتي دم حول جيفتي خبار
أصواتكم حصار
لكنني محصن / بصوت / عرعر
يرفضى الباري ، بانفجاري
كأن المهب ، أو كأي البركان
باسم القند الصليني
باسم كوكب
سميته الإنسان »^(١١١) .

الترجس» ، التي تعد بلورة شاملة لفكرة مجلوزة مرحلة التعمق . قس
دقة متنامية وغموض كبير . حاول أدونيس أن يفسد حركة الجوهر أو
الطاقة الحية في الكائن إلى نحو مرحلة ما بعد التعمق أو للرايا .

والحقيقة أنه يصعب على الدارس أن يقدم التفصيلات الكثيرة عن
موضوع هذه القصيدة في هذا المكان من هذه الدراسة . ولكن يمكن
القول الآن إن فكرتها العامة تتمثل في عولة الجوهر الكامن في الكائن
إلى الدخول في دورة التجدد والابتعاث مجدداً في دورة الحياة ، بعد
بلوغه مرحلة الرايا المتنامية . والوسيلة الوحيدة المتوافرة أمامه هي أن
يقفل للرايا ويدخل دائرة الوجود من خلال معبر الجنس^(١١٢) :

« الرايا تصالح بين الظهيرة والليل

خلق الرايا

جسد يفتح الطريق

لأقاليم الجنيدة

في ركاب المصور

مسلحاً بنجمة الطريق

بين إيقاعه والقصيدة

عابراً آخر الجسور

.. وقتلت الرايا

ومزجت سرابها الترجسية

بالشموس ، ابتكرت الرايا

هاجسا يحضن الشموس وأبعادها الكوكبية »^(١١٣) .

وأخيراً ، لقد عبر أدونيس ، كما فعل ريلكه من قبل ، عن نزعة
وجودية من خلال الأروية . ولعل فكرة ظهور الغير من خلال الأنا من
بعض ملاحم هذا الالتقاء . وما قاله أدونيس ضمن تصورات الأروية
في هذا السياق قوله : « وأخذ جلدني ينتهي لسقوط كوكب آخر في

الهوامش

- (٦) أدونيس ، كتاب التحولات ، والمجرة في أنثام النهار والليل ، (الأثار
الكلمة) ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧١ م ، ٢ ، ص ٢٠٣ .
- (٧) المصدر السابق ص ٢٤٩ .
- (٨) Ovid, The Metamorphoses of Ovid, An English Version by A.E. Watts, North Point Press, p.240.
- (٩) أدونيس ، المسح والرايا (الأثار الكلمة) م ٢ ، ص ٥٠١ - ٥٠٢ .
- (١٠) أدونيس ، تحولات العائق ، (الأثار الكلمة) م ٢ ، ص ١٩٧ .
- (١١) أدونيس ، للمسح والرايا ، (الأثار الكلمة) م ٢ ، ص ٢٨٨ .
- (١٢) المصدر السابق ص ٣٩٣ .
- (١٣) المصدر السابق ص ٣٩٣ .
- (١٤) راجع Ovid, The Metamorphoses, pp. 241-242.
- (١٥) أدونيس ، للمسح والرايا ، (الأثار الكلمة) م ٢ ، ص ٣٧٠ .

- (١) راجع : جبرا إبراهيم جبرا ، الفار والمجرى ، دراسات في الشعر ، المؤسسة
العربية للدراسات والنشر ، ط الثالثة ، ١٩٨٢ م ، ٤٠ .
- (٢) راجع : أحمد زروق ، الأسطورة في الشعر المعاصر - الشعراء التمزونيون -
منشورات مجلة ألقى ، بيروت ١٩٨٤ .
- (٣) راجع : Nazzer El-Azma, The Tamuzi Movement and the Influence of T.S. Eliot on Badr Shakir al-Sayyab: Critical Perspectives On Modern Arabic Literature, Edited by Issa J. Boullata, Three Continents Press, Washington D.C., 1980, pp. 215-231 .
- (٤) راجع : 'Ali Al-Shar', An Analytical Study of The Adonisian: A Poem (Doctoral dissertation, unpublished) The University of Michigan, 1982, pp. 64-89, pp. 126-226.
- (٥) أدونيس ، أنثام مهيار المصطفى (الأثار الكلمة) ، دار العودة ، بيروت ،
١٩٧١ م ، ١ ، ص ٣٧٧ .

- (٥٥) المصدر السابق ص ٥٣ ؛ وانظر ترجمة السوناتا كاملة في مجلة «فكر وفن» ، ع ٢٦ (١٩٧٥) ص ٣٨ ، ترجمة الدكتور عبد الغفار مكاوي .
- (٥٦) المصدر السابق سوناته ١٢ / القسم الأول ص ٣٩ .
- (٥٧) المصدر السابق ، سوناته رقم ١٤ / القسم الأول ص ٤٣ .
- (٥٨) فؤاد رقيقة ، ريلكه - قصائد غنطرة ، المئوية الثانية ص ٣٧ .
- (٥٩) المصدر السابق ، المئوية الثانية ص ٣٩ .
- (٦٠) المصدر السابق ، المئوية الثانية ص ٣٧ .
- (٦١) انظر :
- Kirk, G.S. The Nature of Greek Myths, Penguin Books, 1977, p.423,464.
- (٦٢) Rilke, Sonnets To Orpheus, no II/p.71.
- (٦٣) فؤاد رقيقة ، ريلكه ، قصائد غنطرة ، المئوية الثانية ص ٣٧ .
- (٦٤) المصدر السابق ، المئوية الرابعة ص ٤٨ .
- (٦٥) طلحة المروة ، بلغة المعنى ، بارزة جدا في شعر أوديس . وليندي من التوضيح راجع حواسي :
- Al-Shaf' , Ali, An Analytical Study Of The Adonisian Poem (Ph.D. Dissertation), The University of Michigan, Ann Arbor, 1982.
- (٦٦) فؤاد رقيقة ، ريلكه ، قصائد غنطرة ، المئوية الثانية ص ٣٩ .
- (٦٧) Rilke, Sonnets To Orpheus, Sonnet No. 2/II.p.73.
- (٦٨) المصدر السابق سونته رقم ٢ من الجزء الثاني ص ٧٣ .
- (٦٩) المصدر السابق سونته رقم ٣ من الجزء الثالث ص ٧٥ .
- (٧٠) المصدر السابق سونته رقم ٣ من الجزء الثالث ص ٧٥ .
- (٧١) فؤاد رقيقة ، ريلكه ، قصائد غنطرة ، المئوية الرابعة ص ٤٦ .
- (٧٢) المصدر السابق ، المئوية الثالثة ص ٤٢ .
- (٧٣) المصدر السابق المئوية الثالثة ص ٤٣ - ٤٤ .
- (٧٤) المصدر السابق المئوية الرابعة ص ٤٦ .
- (٧٥) المصدر السابق المئوية الرابعة ص ٤٧ .
- (٧٦) أوديس ، المسرح والربا ، الأثر الكلمة م ٢ ص ٣٩٤ .
- (٧٧) المصدر السابق ص ٥٨ .
- (٧٨) أوديس ، المسرح والربا ، الأثر الكلمة م ٢ ص ٥١٩ .
- (٧٩) المصدر السابق ص ٥٢١ .
- (٨٠) المصدر السابق ص ٥٢٤ .
- (٨١) المصدر السابق ص ٥٢٧ .
- (٨٢) Rilke, Sonnets To Orpheus, Sonnet no 2/II, p.73.
- (٨٣) للمصدر السابق ص ١٢٢ .
- (٨٤) أوديس ، المسرح والربا ، الأثر الكلمة م ٢ ص ٤٠٦ .
- (٨٥) Rilke, Sonnets To Orpheus, Sonnet no. 4, p.٨3.
- (٨٦) أوديس ، كتاب التحولات ، الأثر الكلمة م ٢ ص ٢٠١ .
- (٨٧) أوديس ، المسرح والربا ، الأثر الكلمة م ٢ ص ٣٩٩ .
- (٨٨) Rilke, Sonnets To Orpheus, Sonnet no. 4, p.٨3.
- (٨٩) أوديس ، كتاب التحولات ، الأثر الكلمة م ٢ ص ١٧٢ .
- (٩٠) المصدر السابق ص ٢٤٢ .
- (٩١) المصدر السابق ص ٢٤٥ .
- (٩٢) أوديس ، المسرح والربا ، الأثر الكلمة م ٢ ص ٥١٨ - ٥١٩ .
- (٩٣) المصدر السابق ص ٥٠٥ .
- (٩٤) أوديس ، المسرح والربا ، الأثر الكلمة م ٢ ص ٤٠١ .
- (٩٥) أوديس ، كتاب التحولات ، الأثر الكلمة م ٢ ص ١٦٣ .
- (٩٦) المصدر السابق ص ١٧٢ .
- (٩٧) المصدر السابق ص ٢١٧ .
- (٩٨) المصدر السابق ص ٢١٣ .
- (٩٩) Rilke, Sonnets To Orpheus, no. 2/II, p.73.
- (١٠٠) فؤاد رقيقة ، ريلكه ، قصائد غنطرة ، المئوية الثانية ص ٣٩ .
- (١١) المصدر السابق ص ٥٠١ - ٥٠٢ .
- (١٢) المصدر السابق ص ٣٨٨ .
- (١٣) المصدر السابق ٣٧٧ - ٣٨٨ .
- (١٤) للدارس معالجة خاصة للأوربية في شعر السياب ، من التوقع نشرها ضمن بحث المؤتمر العربي الثاني للأدب والفنون دمشق ٦ - ٩ تموز ١٩٨٦ .
- (٢٠) أوديس ، المسرح والربا ، (الأثر الكلمة م ٢) ص ٣٦٦ - ٣٦٧ .
- (٢١) المصدر السابق ص ٣٧٠ .
- (٢٢) المصدر السابق ص ٣٩١ - ٣٩٢ .
- (٢٣) المصدر السابق ص ٣٨٥ .
- (٢٤) Plato, Dialogues of Plato; Republic, Washington Square Press, New York, 1968, p.384.
- (٢٥) Emmet Robins, "Famous Orpheus"; The Metamorphoses of A Myth, John Wardman, University of Toronto Press, 1982, p.13.
- (٢٦) أوديس ، المسرح والربا ، الأثر الكلمة ، م ٢ ص ٣٨٤ - ٣٨٤ .
- (٢٧) أوديس ، كتاب التحولات ، الأثر الكلمة م ٢ ص ٩ .
- (٢٨) بخصوص اجرة النحبة راجع :
- Hugh, Hollinghurst; Gods and Heroes of Ancient Greece, London 1975, p.80.
- (٢٩) Emmet Robins; Op.Cit., p.5.
- (٣٠) أوديس ، كتاب التحولات ، الأثر الكلمة م ٢ ص ١٩٢ .
- (٣١) أوديس ، مفرد بصيغة الجمع ، دار المعرفة ، بيروت ، ١٩٧٣ - ١٩٧٥ . ص ٣٤ - ٣٥ .
- (٣٢) راجع
- Ovid, The Metamorphoses, p.242.
- (٣٣) أوديس ، المسرح والربا ، الأثر الكلمة م ٢ ص ٤٠١ .
- (٣٤) راجع المعنى الرمزي للربط بليكيبوس وفكرة الطيران في :
- J.E. Clirlot, A Dictionary of Symbols, Philosophical Library, New York 1962, p.355.
- (٣٥) G.S. Kirk, Myth, Its Meaning And Function In Ancient And Other Cultures, University of California Press 1975, p.137.
- (٣٦) راجع : السياب ، بدر شاعر ، لعبد الغريق ، ديوان بدر شاعر السياب ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧١ .
- (٣٧) راجع : Andrew Lang, Myth, Ritual and Religion, AMS Press, New York 1968, Vol. I, p.298-301.
- (٣٨) راجع : Robert Graves, The Greek Myths : I, p.30.
- (٣٩) أرسطوفانس ، الطيور ، ترجمة أمين سلامة ، منشورات وزارة الثقافة والفنون ، المراق ١٩٧٨ - ١٨٩ - ١٩٠ .
- (٤٠) أوديس ، المسرح والربا ، الأثر الكلمة م ٢ ص ٣٦٦ - ٣٦٧ .
- (٤١) أوديس ، كتاب التحولات ، الأثر الكلمة م ٢ ص ٣٩٩ .
- (٤٢) أوديس ، مفرد بصيغة الجمع ، ص ١١ - ١٣ .
- (٤٣) المصدر السابق ص ١٣ - ١٥ .
- (٤٤) أوديس ، كتاب التحولات ، الأثر الكلمة م ٢ ص ١١٣ .
- (٤٥) Rilke, Rainer Maria, Sonnets To Orpheus, Translated By M.D. Herter Norton, New York. London, 1970, p.132.
- (٤٦) المصدر السابق ص ١٧ .
- (٤٧) المصدر السابق ص ١٧ .
- (٤٨) ترجم فؤاد رقيقة مقطوعة من هذه السوناتة تحت رقم ٣ من الجزء الأول من «أغان إلى أوديس» . انظر ترجمته في كتاب : ريلكه ، قصائد غنطرة .
- (٤٩) دار النشر للنشر ، بيروت ، ١٩٦٩ ، ص ٨٦ .
- (٥٠) انظر المصدر السابق ص ٨٦ ، وانظر : Rilke, Sonnets To Orpheus
- (٥١) Rilke, Sonnets to Orpheus, p.21.
- (٥٢) المصدر السابق ص ١٣٢ .
- (٥٣) المصدر السابق ص ١٣١ .
- (٥٤) المصدر السابق ص ١٣٣ .
- (٥٥) المصدر السابق ص ٢٥ .

Ali Al-Shar, An Analytical Study of the Adonisian Poem, pp.81-88.

وراجع وجهة نظر مغايرة في التحليل في :

كمال أبو ديب ، جملية الحفاء والتجمل ، دار العلم للملايين ، بيروت

١٩٧٩ ، ص ٢٦٧ - ٣٠٨ .

(١٠٨) أدونيس ، للمسرح والمرايا ، الآثار الكاملة م ٢ ، ص ٥٣٦ .

(١٠٩) أدونيس ، كتاب التحولات ، الآثار الكاملة م ٢ ، ص ١١٧ .

(١١٠) المصدر السابق ص ٢٠٤ .

(١١١) أدونيس ، للمسرح والمرايا ، الآثار الكاملة م ٢ ، ص ٢٣٨ - ٢٣٩ .

(١٠١) راجع ملاحظتان حول هذه التصيفة في :
Ali Al-Shar, An Analytical Study of The Adonisian Poem, pp.77-81.

(١٠٢) أدونيس ، للمسرح والمرايا ، الآثار الكاملة م ٢ ص ٥١٣ .

(١٠٣) نؤاد رافة ، وولكه قصائد ضنارة ، للرثية الثانية ص ٣٦ .

(١٠٤) أدونيس ، للمسرح والمرايا ، الآثار الكاملة ، م ٢ ص ٥٠٥ .

(١٠٥) المصدر السابق ص ٥٤٣ - ٥٤٤ .

(١٠٦) المصدر السابق ص ٥٢٧ .

(١٠٧) راجع التحليل القرآني لهذه التصيفة في دواشي :



الرؤية الأورفية والوعى الممكن في شعر الفيتورى

بنعيسى بوحالة

متشابهة ، أى أنهم يشكلون مجموعة اجتماعية متميزة أفراداً عاشوا طويلاً ، وبطريقة مكثفة ، جماعاً من المشاكل على ضوئها تحتم عليهم أن يجدوا لها حلاً^(١).

لذلك ، ضمن لم تكن ، أثناء مقارنتنا لما سبق من مستويات ونيات المتن ، أمام تجربة شعرية متشعبة برواقية عذمية ، أو أمام خطاب شعري غثايل منطوق فضائل التخييل بدون أن تكون له صلة بواقع ما أو تاريخ ما ، بل نقر بأننا كنا بإزاء إنتاج رؤى بوى منخرط ، بالقدرة والفعل ، فى الآلية البنائية للمتن ، سواء على المستوى الشكل أو الدلالى ، الشيء الذى يؤهل الإنتاج الرؤى بوى للذكور التحول إلى بنية دالة متماسكة لأن (الأثر الأدبى ، مثلاً قلنا ، إن هو لا يصير عن رؤية العالم ، عن طريقة للنظر والإحساس بعالم ملموس من البشر والأشياء . والكاتب مجرد إنسان يجد شكلاً ملائماً لى يدع هذا العالم ويصير عنه^(٢) .

على أن الشكل ، فى هذا المقام ، لا يقتصر على المفهوم المتداول له من حيث كونه إهاباً جالياً مغلفاً للبنية الشعرية ، ولكنه يمس أيضاً الصيغة التى استقامت وفعها البنيات الدلالية المعتملة داخل البنية الشعرية للمنية ، بمعنى المنطق أو الوسيلة الضابطة لطرائق ومناحى اشتغال مختلف العناصر والمكونات الشعرية ، مما يتسج فى المحصلة رؤية ما للعالم مرتبها التماسك والتجانس ، وهما الشرطان الأساسيان اللذان يردان أثناء الحديث عن البنية الدالة . (فزوة فى العالم هى وجهة نظر متماسكة ومتجانسة حول كل الواقع^(٣)) . أى حول المرجع التاريخى الذى يشترط تكوين هذه الرؤية ، ثم ينضم هو بنفسه لقصولها ، بحيث إنها صيغة موقفية تزاول بين التأثير والتأثير فى نفس الوقت .

وعا أن الأمر على هذه الشاكلة حرى بنا أن نستخلص المنطق البنائى الذى ضيق لتبنيص النصبة فى المتن شكلياً ودلالياً ، وذلك بناية وضع اليد على علاقة هذا المنطق بطبيعة الرؤية بوى للعالم التى هى بنية دالة أولاً وقبل كل شيء ، لأنها وكما بينا ، إحدى الضيق التكتيفية لمجموعة

توافقاً مع الترسيمية المنهجية ، المصرح بها فى المقدمة ، نرى أن الأوان قد حان لمقاربة مستوى آخر فى المتن ، بعد فى نظرتنا المستوى الأكثر ثغلاً ومركزية ، لأنه سيمثلنا بنمط للتصديعية التفسيرية التى خفرت المتن وكيفت سيرورته البنائية المتراكمة ، وبصيغة أخرى لأنه سيمثلنا بنمط الوعى المشتغل فى التصوص ، هذا الوعى المؤشر والدال على وضعية تاريخية عميقة قامت التصوص بوظيفة تصويرها وشعرتها .

وقد يجدهنا حالياً أن تقوم باستنباط بعض الخلاصات الكفيلة بتأييد عندنا للرؤية المسبقة لنصوص المتن بنية دالة ووظيفية تقتزن بفعالية تاريخية لجموع إنسانى ، كما نجعل من شاعرنا الفيتورى مجرد صوت ينوب مناب هذا المجموع ، مادام قد كلف شعرياً رؤية ما أفرزت بدورها الوعى الناظم للأوضاع المبشرة أو المتجانسة للمجموع الإنسانى الأسود . لأن (الأثر يمثل التماثل الوعى جمعى من خلال الوعى الفردى لبدعه . وهو وعى يكشف ، بعد ذلك ، للمجموع الوجهة التى يستشرها ودون علم بذلك ، فى فكره ، وفى وجدانه ، وبالتالي فى سلوكه^(٤)) اعتماداً على (أن تجربة فرد تبقى غزلة وقاصرة حتى يمكنها إبداع بنية ذهنية من هذا القبيل . فهذه الأخيرة لا تملو كونها ثمرة الفعالية المتصلة بصلد مهم من الأفراد الذين يوجدون فى وضعية

● فصل من رسالة جامعية عنارها (التزعة الزمنية فى الشعر السوداني المعاصر : عهد مفتاح الفيتورى نموذجاً) تقدمتها لى لنيل دبلوم الدراسات العليا فى الأدب الحديث ، أشراف عليها الدكتور عهد السرى ، ونوقشت بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بفاس ، يوم ٢٠ ديسمبر ١٩٨٦ .

انفعالي، وفي المقابل لمسا ارتباط مكونات المعجم المستعمر نفسه ببرجماتية عيالية زمانية وتاريخية، إلا أن الخصيصية الدامغة لكل هذه المرجعيات هي التوسع والتمدد أو مجافاة الأحادية. فقد وقفنا في المرجعية الإنسانية على تعاطف ثنائي مركزي يجمع بين الإنسان الأسود والإنسان الأبيض، وعلى مستوى المرجعية للجالية تصادف تمرکز الثنائية الدالة نفسها، إذ يتندغم الذل التاريخي في فضائين متماثلين: الفضاء الأسود والفضاء الأبيض. وما وردناه بخصوص الإنسان والمجال نستطيع إبرازه فيما يتعلق بالمرجعية الزمنية والمرجعية التاريخية، بالنظر إلى أن الشاعر قد مفصلها خضوعا لتقابل ثنائي كذلك. فقد تراوحت السهولة الزمنية في النصوص بين حد المطلقة وحد النسبية، في حين نهضت النصوص بتبليغ خطابين تاريخيين تنازعين، فهناك الخطاب التاريخي الأسود للتمسك في حضور الذات السوداء، سواء كانت تاريخية منجزه لفاعلية حذيفة ما، أو كانت تاريخية متفعله بالخطاب التاريخي الأبيض، أو كانت تاريخية متطفلة إلى إنجاز فاعلية مجاوزة، وفي المقابل يمثل التاريخ الأبيض كخطاب هيمنى وعدوانى وتعتيى، في علاقته التاريخية مع الذات السوداء.

وعلى المستوى التركيبى عمدنا إلى تمجيد ريعاض لتمظهرات المكون النسقى في نصوص لثن، فضيفنا أربعة أنساق قاعدية هي النسق الجبرى، والنسق الإنشائي، والنسق النقي، وأخيرا النسق الحالى. ليس معنى هذا أن نصوص لثن لم تبلور سوى هذه الأنساق، بل إن انتقاما الإجرائي لها يستند على ما رأينا من تفاوت وظننى دال بينها وبين أنساق أخرى باهتة الفاعلية. فتصاممها الدورى الكثيف عبر فواصل لثن وأجزائه النصيب المختلفة ما أرغضا فعلا على الانحياز إليها. على أن المقصدية المتوخاة بعد ذلك كانت هي التأكيد أولا على تنوع الاشتغال النسقى وتمتدجه الوظيفية، مما يعنى عدم انحياز النصوص في نطاق عملية قاعدية أحادية، وبالتالي تمفصل الإنجاز التركيبى وانفصاحه، وثانيا محاولة الإفادة من طبيعة الميكانيكزم الذى رافق هذا التمفصل وذلك الانفتاح.

فإذا كانت الأنساق الحبرية قد انبسطت بما هي متتاليات إعلامية مهمتها الإخبار عن الواقع الأسود، وعن الممارسات والانفعالات والتطلعات السوداء، بالإضافة إلى الإخبار الموارى، الصريح أو الضمى، عن الواقع الأبيض وخطابه التدميرى، فإن الأنساق الإنسانية في تراوحتها بين النداء والاستفهام، والتعجب، والدعاء، والتمنى، والرجاء... قد أدرنت العنصر التخيلى في نصوص لثن، كما شعلت جنوح الوعى المضمر في بنية لثن نحو المستقبلية والأمكان. أما الأنساق النعتية فقد ارتكزت على مواظفة وصفية تقوم على نزوع تقيى وتديقلى للذات أو الموضوع « للشعرين »، ولعل هذا ما يتجلى في الأوصاف اللونية بصفة خاصة. وإن كان هذا شأن الأنساق النعتية، فإن الأنساق الحالية ارتبنت بتنميط المقامات والتموضعات التى حايلت الفعل والانفعال الإنسانين، أو صاحبت آلى الجبال الورد في النصوص، ولهذا فإن الخصيصية للصيغة بالأنساق النعتية، هي أنها خلعت ما عودناه بالوصوف الثابت، على حين ترجعت الأنساق الحالية إلى مواكبة المسجد الطلوى، أى التغير والمتقلب.

وعند مقارنتنا لنسب الكتابة الإيقاعية في النصوص وجدنا أنفسنا

من الفعاليات والحجرات التاريخية. إذن فالمسألة تتعلق بتحديد الميكانيكزم أو الميكانيكزمات التى تحكمت في إنتاج شكل لثن ودلالاته، ثم الدجوى إلى تشييد نموذج خطاطى استخبارى سيسمفنا، لا عالة، في استيعاب طبيعة العلاقة القائمة بين الكون التخيل في لثن والوص التجريى الذى لايس ثوابت التاريخ الأسود ومغتراته، لأن (العلاقة الأساسية بين الحياة الاجتماعية والإبداع الأدبى لا تخص مضمون هذين القطعتين من الواقع الإنسانى، ولكنها تخص ما عدا البيات

الدعنية، مما يكن تسميتهم بالمفولات التى تنظم، في وقت واحد، الرعى التجريى لمجموعة اجتماعية معينة والعالم التخيل الذى أبدعه الكاتب^(١)، ومن ثم فإن ما يفيدنا جوهريا هو (معرفة الطريق التى سلكها التعبير عن الواقع التاريخى والاجتماعى بواسطة الحساسية الفردية للمبدع ضمن العمل الأدبى المدروس)^(٢)، وبعد ذلك سيأتى لنا اكتشاف الدواوى والمفصليات التى حفرتها على موضوعة رؤية الفيتورى للعالم داخل سياق ما أسميته بالروية الأوروبية.

فلقد كان استهلالنا لمقاربة لثن بالمعانية الوصفية للاقتصاد النصى التقيق يجد مبرره النهجى في الانتفاع، استجابة لمستزلمات النبوية التكوينية، بصدارة عملية مسح وتحليل للمستويات البنائية الشكلية للثن، ودعاسة أوجه ابتهاها ومواظفتها، وذلك قبل الانتقال إلى عملية لاقعة وأهم مسح النسقى الدلال وتحليله، ثم دمج هذا الأخير في بنية أشمل هي بنية التاريخ الأسود. وإذا كنا لا نحتاج إلى معاودة الحديث عن أهمية هذا للسلك الإجرائى، لآنا برؤنا في حبه، مع ذلك لا يلس أن نذكر بالفاعلية التى تربصت بظواهرنا التحليلية للمستويات البنائية الشكلية والدلالية للثن، ألا وهى إظهار استبان خطاطى في مكتته اختزال مجمل مناسخ الشكلية، على أن يكون مطروحا للتقابل، مقارنا، مع استبان مواز يئنزل هو الآخر مناسخ الآلية الدلالية، مع قابلية انتملاج الاثنين في تقابل تماثل مع بنية التاريخ الأسود، في مراتبها وتحولاتها المختلفة، بحيث نستطيع في النهاية، تمجيد للكون الرؤى أولا، ثم التعامل مع ما هو بنية دالة ثانيا.

وعليه فإن عكوفنا المبكر على تحليل المستويات البنائية الشكلية لم يكن تماميا في حسن جمالى دمجها بقدر ما كان نوعا من التنقيب والحفر عن المنطق الصرف الكامن وراء مواظفة تلك للمستويات، لأن (لا أحد يمكن أن يخطئ بيلاه بعض كون الإبداعات الأدبية والفلسفية هي آثار لبدعها، ألا أنها تحوز منطقها الخاص، وليست إبداعات اعتبارية)^(٣).

إن بنية الشكل المتقبوض عليها ضمن البحث الأول يمكن أن ترد إذن على النماذج التى نحدد بصدد تسميه، ومن ثم فإن الأمر لا يتعلق بحكم قيمة قد نناقش إلى اتخاذ حيال هذه البنية، أو أن ننظر إلى مظهرها بوصفها نوعا من تصرف الشاعر لنوابه وانفعالاته الجمالية، مادام الذى سبنا بالتحديد هو عزل الميكانيكزم أو الميكانيكزمات التى شكلت البنية ونسجتها هيبتها الدالة.

هكذا أمكننا، بعد تجرؤ البنية الشكلية الشمولية إلى بنيات مفصلة وتلعة، أن نعين نماذج التى تخفقت على معيد كل بنية على حدة. فكان أن لاحظنا حضور معجم يستشهد مرجعية ذات طبيعة إنسانية، إذ يجبر الكائن الإنسان بما هو جسد ولون ومغزون

هناك جدلا ، داخل منسقيتها ، بين ما هو غنائي بحت ، وما هو درامي ! ومن ثم توجد عناصر غنائية وسردية ودرامية ، مع ما يؤشر عليه وجودها من تنوع وتعقيد .

وفيما سيوصل للمعالم القصيدة لسنا كذلك تنبئة للتشديد النصي ، عاصمها التنبؤ في التشطير (المهجري - الروماني) ونوعين القصيدة الحرة . وضمن هذا الأخير حصرا لثلاثين فرعين هما : نموذج للمعالم المقطعي ، ثم نموذج للمعالم الكتلي . عل أن هناك تنبئة مرفقة داخل هذا الإطار تحس تقنيتين اثنتين للتخلص في كلا النموذجين ، أي التشطير والحر ، إذ تتراوح نهايات النصوص بين الانغلاق والانفتاح . ويصعد للكون التكراري (حرفيا ومفرداتيا وجمليا) فقد أتبع أن أن نساقل فاعلية الأسلوبية والموضوعية ، وهكذا ترصدنا توزيعه هو الآخر بين الألفية ، من حيث كونه ترصيصا ثوراديا للوحدات اللغوية المكثورة ، والمعدودة كتراسخ ترابطي بين تلك الوحدات ، وإن كان ما يستأجر باتيئتها ، داخل هذا التوزيع ، هو قابلية الصداقة الوطنية . وفي الختام . فقد أفضى بنا تبينا لحجم الخلاف البلاغي المؤطر للنصوص إلى استعمال الإجراء التجزئي نفسه ، فحللنا شطين بلاغيين ، أولها مخط الجملة الدرامية ، أما الثاني فهو مخط جملة الانزياح ، مما يهد تنازع زمنين تحيين داخل النصوص ، أحدهما طالع ومضم بتخييلته الباذخة ، بينما يفتقر الآخر إلى الكثير من الدعام والمستزلمات البلاغية ، وذلك لأسباب حللناها في إيناه .

كان هذا إذن تكميلا لأهم الصواب التي تحمكت في تبين المتن على الصعيد الشكل ، وبالطبع فلسنا نريد بهذه الخلاصة المركزة لتوجهات البناء والتوليف الجاهلين إظهار ما هو حشوا جماليا ، بل إن مقصودنا من هذا المسلك هو أن نقبض على الميكانيزم أو الميكانيزمات المنفذة في مختلف العناصر والمكونات الشكلية . وبإدغام الأمر كذلك فإننا نستطيع القول ، على ضوء ما سلف ، بأن المسألة تتعلق بميكانيزمين ضاربين هما الجدل والتماثل أو الاصطراع والتناظر . ترى ما الذي نميه بهذا التحديد ؟ في كل المستويات الشكلية المقاربة لنحظ ، وباستمرار ، بمحاولة العناصر والمكونات البنائية الوقوف في نوع من المتظهر الأحادي المتعلق ، ونلاحظ أيضا نزوعا مكثفا لهذه العناصر والمكونات بالهام التفرع والتعديد . إذن هذا للمعنى لا يعني أبدا أن المتن قد شابه هجئة نباتية أو تيمر غرضي جماع من الموارد والوسائط الصياغية للكتابة ، ولكنه يشير إلى غنى وتركب لا يخلو من دلالة . فكل العناصر والمكونات ، بقطع النظر عن طبيعتها ومساوئها ، لم تكن لتجسد ، في أول الأمر ، عن بُنيته شكلها المستطيل ، مبدئيا ، ثم سرعان ما يلحقها الضغوط والتلاشي ، عند إفرازها لتشكلات منازعة ، خضوعا لضغوط السيرة البنائية . وإذا كان هذا يعني شيئا فإنه يعني تشاركا للعناصر والمكونات على صعيد التبيين والتلاشي ، أي على صعيد الحضور والغياب . وبعبارة أخرى فإن المتن قد أبان ، من هذه الوجهة ، عن كفاية مفصلة بالغة ، وعن قدرة على البناء والهدم ، وبالتالي عن تضافر العناصر والمكونات على تشبيط حمة الجدل والاصطراع ، إذ من المحقق أن هذه الحمة ما كان لها أن تجد حقلها الطبيعي إلا في تنوع العناصر والمكونات وتعديتها ، الشيء الذي أعطى للمتن صفته الجدلية الفائرة . لأن (القيمة الفنية لأثر ما يحكم

مرة أخرى حبال التنوع نفسه والتعديتها نفسها ، فمما كما رأينا في المستويين البنائين السابقين ، فلقد حصرتنا زمنين إيقاعيين مترابكين ، بإحسان تناوبيا على النصوص ، ولذلك اصططلحنا على الزمن الإيقاعي الأول بالزمن الاتباعي ، وتحديدنا في شكله التشطيري الذي يستمد مقوماته من قصائد المهجرين والرومانيين العرب ، أما الزمن الإيقاعي الثاني فهو ما اصططلحنا عليه بالزمن الجمالي (القصيدة الحرة) ، بما يعينه من مجازة للسميكية ، ومن مثاولة على صعيد التشكيل التشبيط والتخفية . ومن جانب آخر لم نشأ ، قبل انفتاحنا إلى مستوى بنائي شكل لاحق ، إلا أن نسجل خضوت للنسب الجدل في النماذج الإيقاعية التي تؤول إلى الزمن الحدائي قد تظهر عبر ثلاثة « والاستماتية » شبه المطلقة للمكونات الإيقاعية الدنيا . وهل العكس من هذا ، تبين لنا أن الزمن الحدائي قد تظهر عبر ثلاثة مستويات هي : ١ - بناء النص على تقيلة واحدة مع الالتزام بتعديلات الجبر الصافية . ٢ - بناء النص على تعديلات الجبر المزوجة . ٣ - بناء النص وفق حجة غوية بحيث تبطن في جوهرها روحا إيقاعية اتباعية (معدوية) .

إن الشيء الأساسي في هذا التوصيف ، بالنسبة لنا ، هو توفر معطى جدلي دال ، سواء في الزمنين الإيقاعيين المركزيين ، أو في مستويات الزمن الإيقاعي الثاني ، هذا فضلا عن حضور لغة لا تخلو من بعض الثثرة ، هو ما يتجلى في بعض نصوص لثمن .

وعندما نتوقفنا عند المكون العنوان ، على صعيد المجموعات الشعرية أو على صعيد النصوص التابعة لها ، أصبح لنا هذا التوقف بمثابة نوع من الانسجام أو لمواتيقية ، من الزاوية الدلالية ، بين المكون العنوان والبرنامج الدلالي الشمولي الذي نهضت به نصوص المجموعات . بيد أننا استعجنا ، ونحن نقارن بين عناوين النصوص وبرامجها الدلالية الخاصة ، التعديدية للموسمة نفسها في المستويات البنائية الشكلية السانبة ، وبالأحرى فإن الأمر يتعلق بـ : ١ - نصوص ذات امتياز علائقي مع البرنامج الدلالي الشمولي . ٢ - نصوص ارتباط وان هذا البرنامج . ٣ - نصوص يستقطبها برنامج دلال مغاير لجرى الدلالة التوليدية للمتن (الزنبة) ، إلا أنها تلك ، بصيغة أو بأخرى ، علائقي معينة بهذه الدلالة . ٤ - نصوص لا تماش لها أو ليس لها علاقة بالدلالة المذكورة ، وهما « الندم » و « ليه لا يزال » ضمن مجموعة (عاشق من إفريقيا) . أما بخصوص المكون السردى - الدرامي فقد تأل لنا أن نضبط انفتاح كثير من نصوص المتن على حركية الواقع للرجعي وغولاته ، وتصريف الشاعر لركام من الوقائع والحكيات ، نظرا لثقل ما شُحنت به ذاكرة التاريخ . وتكلفة المحكي في النصوص حدث أن تدخل السردى والشعري في نسجهما النصي ، وذلك توسط مجموعة من القرائن الصياغية ، وخاصة المركبات الجمالية الفعلية ، والعنصر الضمائي . هذا وإذا كنا قد أشرنا في حيته ، إلى الألف الدرامي المسلود في مسرحية (أحزان إفريقيا) وإلى التحققت الدرامية الجيدة التي بلورتها ، ومن ثم إلى مختلف الطبقات والمزلق البنائية ، إذا كنا قد قلنا ذلك وضدناه بمعطيات ، فإن المهم عندنا هو توزيع البناء في المتن منحنى غنائي وأخر درامي (تجاوزا) ، هذا على مستوى المساحة الكلية للمتن ، أما على مستوى المسرحية ، فإن

عليها انطلاقاً من ثراء ووحدة العالم الذي ينشئه هذا الأمر ، وكذلك من خلال عبوره على الشكل الأكثر ملاءمة لإبداع ذلك العالم والتعبير عنه ^(٨٦) .

إن الكيفية التي اتبعها الشاعر في صياغة الغناء الدلالي للمتن قد حققت إنجازات شكلية متراكمة ما كان لها إلا أن تسفر عن خبرة جمالية متوترة ودالة ، لأنها تتخاطر في تعاقب دال مع الشروط والموامل التي أحاطت بالمرجع التاريخي للمتن ، وهذا يعني حصول تماثل دال ، هو أفضى ، بين توتر البنية الشكلية العامة للمتن ، وبين توتر الذات المبدعة (الشاعر) ، على أسس أن هذه الأخيرة واسطة بين سهرة تاريخية متوترة ومتجاذبة ورؤية للعالم مستمدة من صلب تلك السهرة . لقد أدى بنا تفكيك البنية الشكلية العامة للمتن إلى استخلاص عنصر التنايل البثالي لنامسور مستوياتها المختلفة ومكوناتها ، بمعنى انزياحها عما يمكن تسميته بالترافض البثالي ، أو التصطيع الرتيب ، أو بالأحرى - الاستاتيكية - المطلقة . لذلك نستطيع الحديث عن « هيراركية » متعاقبة من التبينات والتبينات المضادة ، بحيث تتجسد البنية الأولى للمضلة بمجرد عروض البنية الثانية ، التي تعمل على تبسيطها وتعطيل مواظفتها في انتظار عروض بنية أخرى تزيج سابقتها وتغلق ديناميتها النصية .

ولا شك أن هذا النمط من الاستراتيجية البثالية هو عين ما تلح عليه البنية التكوينية وتتجاوز إليه ، ذلك لأنها ترفض المفهوم السكون للبيئة ، وتبني في المقابل مفهوما « الدياكروني » ، بالنظر إلى أنه مشحون بجديته التي تنصب في مفهوم حركية البنى التاريخية وتحولاتها ، إذ (فالمصطلح نفسه يدل على أن ما يجب أن يقع في دائرة نظرنا ، ليس هو دراسة البنيات كبنيات في حد ذاتها ، بطريقة استاتيكية ولا زمنية ، بل دراسة السلسل الجدل للتحولوا واشتغالها) ^(٨٧) .

فاجلبد ، بما هو ميكانيزم جوهري في صياغة المتن وتشكيل بنيته ، هو ما عمل على تحقيق وحدة المتن وتماسكه ، ووب اعتراض قد يطرح مؤداه أن اجلبد عامل تقنيت وتكسیر أكثر منه عامل وحدة وتماسك ، لكننا نلزم أن ننظر إلى الطابع الجدل ، في هذا السياق ، انطلاقاً من الوجهة الجمالية التي ترى في تجهيزها وظيفة لوحدة شكلية ، وتوحيها دالاً . هذا من جانب ، ومن جانب آخر يجب ألا ننفل عامل آخر يرد بدوره وسفوة المتن وتماسكه وهو عامل التماثل ، أي تشارك المستويات البثالية الشكلية في تنوع وتعددية عناصرها ومكوناتها ، الأمر الذي يؤثر على طابعها الجدل ، ولذلك فإن الجدل والتماثل ، بما هما ميكانيزمين متقابلين في البنية الشكلية العامة للمتن هما (ما يعطي للأثر وحدته ، بمعنى أنه أحد العناصر الجوهري لطبيعتها الجمالية الخاصة ، ولقيمتها الأدبية في الإطل الذي يمنا) ^(٨٨) .

هذا وإذا كنا قد خصصنا للبحث الثان لغارة المستوى الدلالي للمتن لدل ذلك نجمل عميقا الترسيمية للتجربة للمؤطرة لهذه الدراسة ، ومن ثم فإن ملاحظتنا للمستويات البثالية الشكلية إلى المستوى الدلالي لا يمثل نقلة ميكانيكية جوفاء بقدر ما يمثل نوعاً من الاستخبار لمحددات الشروط العلائقية بين الشكل الشعري والخطاب أو المحطات التاريخية المحملة ، أو غلجة لسباق اشتغال التاريخ (الأسود والأبيض) ، واشتغال مناهيره المادية والإيديولوجية والأخلاقية في صلب المتن ، بالنظر إلى (أن مدلول الأثر ، مادام إترا

أدبيا ، يملك باستمرار نفس الطابع المراد معرفته : عالم متماسك من الداخل ، غور الأحداث في تطقه) ^(٨٩) . وما دام الأمر كذلك ، فإننا جانبنا التعامل مع المستوى الدلالي في المتن تعاملًا سيميوطيقاً مغلفاً ، وفي المقابل عمدنا إلى الاستحصار المكثف للتاريخ المرجعي للدلالة ، أو لنقل إن هدفنا كان هو تفسير نصوص المتن ، عن طريق موضوعة تلك النصوص تخالفاً مع وقائمية التاريخ المرجعي لأن (التاريخ هو الذي يفسر البنية وليس العكس) ^(٩٠) ، وبالتالي (ليس من المنجدي هو النهاية أن نرصد بأن التحليلات الجمالية المخالفة تعد قاصرة لأنه يستحيل الحكم على « شكل » خارج المضمون الوجداني والمجدي الذي يعبر عنه) ^(٩١) .

لكن يجب أن نشير إلى أن الموضوعة التماثلية المذكورة (دالة - تاريخ) لا تساو ، لا من قريب ولا من بعيد ، أطروحة الانكسار في مرونيته أو ميكانيكيتها الصارمة ، بل حاولنا ، ضمن تبنا لنسق اشتغال التاريخ في المتن ، أن نستكشف علامات التوازي بين عناصر البنية المضمونية ، التي يؤطرها الكون التخيلي للمتن ، وعناصر البنية التاريخية ، بوصفها مرجعاً وإفاداً لهذا الكون . إن النتيجة الختامية لهذا الإجراء هي تفسير ثقلنا للعلائق الواردة ، بلا ريب ، بين البنية الأدبية للمتن وبين الوعى الأسود الجمعي وما هو مظهرات دلالية داخل هذا المتن ، ولأن هذه العلائق تلك بالنسبة لنا دلالتها الكبيرة كما سنرى . إذن فـ « العلاقة المحددة سلفاً بين بنية وعى جماعة اجتماعية ، والبنية التي تفرط على الأثر ، تشكل في أقصى الحالات المواتية للباحث تماثلاً أكثر صرامة أو أقل . بيد أنها تشكل غالباً مجرد علاقة دالة » ^(٩٢) .

لجميع ما ذكرناه كان فيلينا الإجرائي ، ونصن شامس عملية تفكيك البنية الدلالية للمتن هو : أ - مساملة خصوصيتها الإرسالية . ب - ضبط الميكانيزم أو الميكانيزمات الناطلة لأبنيها النصية .

وهكذا أوصلتنا القراءة الدلالية الثنائية للنصوص إلى فز بنيتين دلاليتين مركزيتين هما : « بنية تدعيم الهوية » و « بنية استعادة الهوية » . هذا على صعيد أول ، أما على الصعيد الثان فقد أتاح تراكب البنيتين تشطير كليتها إلى ثلاث بنيات دلالية تابعة هي : أ - « دالة الاسترقاق » ، ب - « دالة الاستعمار » ، ج - « دالة التمييز العنصري » . هذا بالنسبة للبيئة الأولى ، أما الثانية فقد تفرعت بدورها إلى : أ - « دالة الحرية » ، ب - « دالة الشورة » ، ج - « دالة الإنسان » .

أمام هذا التنوع وهذه التعددية اللتين ميزا المحمول الدلالي لنصوص المتن وجدنا أنفسنا ، مرة أخرى ، مسوقين إلى إعادة استثمار ميكانيزمي الجدل والتماثل اللذين وقلناهما بظنناهما بخصوص البنية الشكلية العامة للمتن ، والأكثر من ذلك - ولو أننا سنوذج الحديث في هذه النقطة - فإن ما يجمع بين شكل المتن ودلالتة هو بالفض ، تماثلها الواضح من الزاوية البثالية . ففي مقابل تنوع العناصر والمكونات الشكلية وتعدديتها نواجه « تبشيرا » دلالياً ثانياً يمين على النصوص . وثملاً نزع المتعاصر والمكونات الشكلية إلى جدل وطغيانها ، أيها ، المجهت البؤرثان الدلاليان « بنية تدعيم الهوية » و « بنية استعادة الهوية » إلى جدل مفتوح لا يتخلو هو الآخر من وظيفته .

إذا كان هذا ما طبع العلاقة بين البنيتين الشكلية والدلالية في

عنصرًا موقوتًا على الإبداع الأبي أو التلقائي، ولكنه يبطئ شعورية الحياة التاريخية»^(١٨).

نخلص من هذا إلى أن هناك جدلاً، على صعيدى القهرم والوظيفة بين المستوى الدلالي الكلي للمتن ومرجعه التاريخي، اعتماداً على التباين الحاصل بين الوقائع والأشخاص داخل التاريخ العيان إلى للمالين الأسود والأبيض، وهذه الوقائع وأولئك الأشخاص داخل القضاء الشعري لنصوص المتن. على أنه يمكننا الحديث عن نوع من التماثل، عيس صيغة أنبؤ المرجع التاريخي للمحمول الدلالي للمصنوع، وهذا المحمول، من حيث تعاقب الدلالات الفرعية وتداخلها في داخل كل من بنية المرجع التاريخي والمستوى الدلالي الكلي للمتن. فـ (الدynamique الداخلية للبيئة ليست نتيجة لتناقضها الضمنية الخالصة فقط، وإنما هي نتيجة كذلك للدynamique المهرزونة، بكيفية صارمة، بالتناقضات الضمنية لبيئة أكبر، ويقدر ما تستوعبها تسعى هي الأخرى إلى اجتياز توازنها الخاص)^(١٩).

على ضوء ما أوصحه بخصوص ميكانيكي الجدول والتماثل، اللذين أسكسا بزمام «تبيين» المتن، شكلاً ودلالة، واستحقا في «تبيين» السيرة الأرواحية داخل نطق المرجع التاريخي لهذا المتن، ثم نظراً للتاريخية الكثيفة للنصوص، عبر ما كشفت عنه من فائوس وتركيب ولهاذا وأخيه ودلالة وسائل المستويات الناقية الموزنة - على ضوء كل هذا يحق لنا الكلام إذن عن كلية البيئة الدالة في المتن، أي انخراط هذه البيئة الدالة، بناء على مؤامرات الترميزية الفائقة، في تجلية الوضع التاريخي للعالم الأسود، في تدرجه الرؤى من مستوى الوعى القاعم «بنية تدمير الهوية» إلى مستوى الوعى الممكن «بنية استعادة الهوية». ولهذا فليس ثمة مجال للحديث عن جاذب بنائي شكل، أو عن علاقته وأهمية للمحمول الدلالي للمتن مع عجل الحيات التاريخية التي عاشها السود إثر استحقاتهم بالبيض. إن المتن أبعد ما يكون إذن عن التعبير الدلالية المتكررة لنفيس الماحريات والأحداث، فقد استجاب لداعى التعبير عن هوم كلية سوداء، توحدها مآزق وإشكالات وتطلعات تاريخية متجانسة، مما أفرز رؤية كلية سوداء متماسكة، إذ (إن الرؤية الكلية، وظيفتها وشكلها المحسوس، علاقة على المحسوس للعيش للأثر، كل هذا لا يعنى شيئاً آخر سوى للعيش الجمعي لتجربة تاريخية تحت فُرْدتها والسمو بها إلى شكلها الخلال والأصل)^(٢٠).

فالمعن الاصطراحي لبنية المتن، شكلاً ودلالة، ما هو إلا المقتبل لاصطراع الماحريات والأحداث، وتنازع الأوضاع داخل بنية المرجع التاريخي للمتن، وبصيغة أخرى فهو القانون النصي للمسايل لقانون التحول الذي وجه الأسود من حالة الاستسلام التراجيدي لواقع تدمير الهوية الزنجية إلى حالة الاستواء التاريخي الخلاق، بقصد تأسيس رؤية كلية تساعد على مجزأة المآزق الهوياتي، (وبهذا التسلسل الذي يجمع توافر نوع من التماسك البنائي، يحطم الإنسان الكليات القديمة لكي يخلق كليات جديدة)^(٢١).

أما وقد استعرضنا آلية اختصار رؤية الشاعر للعالم في المتن نرى ضروري الآن أن نحلل خلفية تسميتها بالأفريقية، بالنظر إلى اسم «أفريقيوس» يمكن أن يميل نوا إلى رؤية ذاتية، في حين أن الرؤية التي تمنينا هي رؤية جمعية بدون جدال، هذا بالإضافة إلى إمكانية

المتن، فإن ما يحتاج إلى توير وإضافة هو طابع العلاقة بين البنية الدلالية العامة للمتن وبنية مرجعه التاريخي.

بصد هذه المسألة نرانا مدعوي إلى التأكيد بداية على أن الهندسة الدلالية للمتن لم تكن مجرد مفصلة تسمية بجمانية أو رخصية، ولكنها كانت شكلاً من أشكال التصعيد لدينامية الأرباط بالمرجع التاريخي الشروط للمتن. إنها ليست تسجاً، كيمنا اتفق، لشتات من الوقائع والأحداث، وإنما انخراط إبداعي حميمي في الحركة التاريخية للمجموع الأسود، لذلك امتلكت هذه الهندسة الدلالية شعريتها التماثلية بإزاء تفصيل المرجع التاريخي، وسيرورة توالدها وتغولاته الدالة، إذ (إن العلاقات التي تربط الأثر بالواقع الاجتماعي، ليست خارجة عن ذلك الواقع. فالتأثير يشكل جزءاً من هذا الأخير، أو بالأحرى جزءاً تكوينياً)^(٢٢).

إن التحول الدلالي في المتن يوازي بنائياً نفس التحول الوقائي أو الأوعالي الذي جبل به المرجع التاريخي، مادام هذا المرجع، وكما رأينا في المبحث السابق، لا يمدو كونه بنية جليلة دينامية ومتغيرة، قياساً إلى (أن الفصل الإنسان عبارة عن مسلسل متجدد لتحول الكلية)^(٢٣)، والكلية هنا ليست سوى البيئة الرؤى بصرية المتجانسة للمجموع الأسود الذي كان عاكفاً على تأسيس مشروع استعادة هويته المدمرة، ومن هنا نستطيع تشاركاً جديلاً بين البنية الدلالية للمتن وبنية المرجع التاريخي. ولكن نوضح، نصيف فنقول إن القيتوري لم يلتجئ، إلى استخدام تاريخ المجموع الأسود، وهو ما يتعارض مع الشرط التفعيل للنصوص، وإنما أنجز، وفق ما لاحظنا، علاقة دالة بين المحدثين الوقائي والتفعيل (تكون «الفتان» لا يستنسخ الواقع ولا يفسم حقائق. إنه يخلق بشراً وموضوعات تكون حللاً أكثر أو أقل اتساعاً ووحدة)^(٢٤).

فالبنية الدلالية الأولى «بنية تدمير الهوية» إن هي إلا المضارع البنائي تفسيراً للتجربة التاريخية المبررة التي يجيها السود في ظل سطوة الخطاب التاريخي المهيمن للعالم الأبيض. ويقدر ما يلوح هذا الخطاب مستويات عدوانية متراكبة، غير أنها متداخلة ومتعاضدة، أي تحلبد البيض لصلافهم مع العالم الأسود انطلاقاً من أخلاقية تهميشية والغالبية، فلننا نجد الشكل البنائي ذاته، في تظهير الدلالات في نصوص المتن، بمعنى نفس التراكب ونفس التساوق، خلاً ما تعلق بمقتضيات التعبير الشعري.

أما حين أنتج العالم الأسود رد فعله التاريخي المضاد للخطاب التاريخي المهيمن الأبيض فقد كان قوامه منظومة قيمة متمسكة بالحربة والثورة والإنسان، شكلت ما يشبه بقطة رؤى تقي الهوية الزنجية وطأة الديوان والتلاشي في رؤية الأبيض. ومن هنا كان ذلك التماثل الدال بين رد الفعل التاريخي الأسود والبنية الدلالية التي أنتجها المتن، والتي اصطلمنا على تسميتها بـ «بنية استعادة الهوية». فهذه الأخيرة لا تنأى عن كونها قننة لتدمير وعى أسود واقض، وعى تجاوزي للإحباط التاريخي الذي يعضمه جوهر البنية الدلالية الأولى، لذلك توفرت متعلفاً على قابليتها المتناظرة مع المشروع التاريخي البقظوي للضمير الأسود، سواء على مستوى التبيين أو على مستوى الدلالة، بحيث (إن النزوع التجاوزي، مثلاً حده أيضاً لوير صائباً، ليس

ورود تشويش يعود إلى المرجع الميتولوجى (الإغريقى) للاسم المشار إليه .

فيخصوص الجانب الأول نعلم أن الذى عينا أصلا من الأورفية ليس دلالتها الذاتية الضيقة ، بل رمزيتها الشمولية الضمنية . فنحن نعرف أن كل الأساطير الكونية قابلة لأن تفكك وتعاد صياغتها حتى تتسجج دلالتها مع أوضاع مستجدة ، هي غير الأوضاع التي لا يست إبداع هذه الأساطير ، وحتى تكيف رمزيتها مع بنيت صالحة وإيديولوجية وعقائدية وأخلاقية شمولية تمتدى علوية البطل الفرد الذى تلور حوله أحداث الأسطورة . وإذا كنا لا نحتاج إلى « تطهير » الشخصيات الدلالية لخطوة الأساطير القديمة الدائمة ك « أدونيس » و « عشتار » و « قوز » و « إيزيس » و « أوزيريس » و « هوبنيزوس » وغيرها ، فإن الشيء الأكيد هو الرمزية القوية لجماع هذه الشخصيات الأسطورية ، واقتربنا بدلالات كونية من صيار الحصب والإعمال والبيمت والموت . حقا إن الأسطورة غالبا ما تكتنفها حيثيات لصيقة بفرد ما عاش أو يحل لمجتمع أنه عاش تجربة خارقة ، إلا أن المجتمع المذكور يلجأ إلى الفراغ التجريبي من عتوالم الفردى ، وتجربتها من مقاسها الذاتى ليمنحها حجبا هو بحجم الشواغل « الأنطولوجية » الضخمة للمجموعة الاجتماعية كلها .

لذلك اتخذ الإغريق أسطورة « أورفيوس » رمزا للصحة التي عرفها الضمير الجسمى الإغريقى ، وقرينة لانبعاث هويتهم الكلية فى مرحلة من مراحل تاريخهم ، ولعل هذه الرمزية نفسها هي ما نجد فى كثير من الدراسات القديمة^(٢٢) التي تناولت الأدب الزنجى ، وذلك على مستوى الاستثمار النقدي الإجرائى ، كما نجد حضور الرمزية ذاتها فى عدد من الإبداعات الشعرية^(٢٣) والروائية^(٢٤) الزنجرية .

تقول الأسطورة (من بين جميع اليورديليسات ، فإن المشهورة منهن هي تلك الحورية التي تزوجها أورفيوس . فثأته تطب الراعى أرسطاس لما فى أحد الأيام ، وهي تفرح مع رفيقاتها فى الحقل ، حدث إن لدغتها أفعى عند قدمها ففقدت حياتها . فها كان من أورفيوس إلا أن نزل إلى عالم الموت ليمدها إلى الأرض والحياة . لكنه وهو متمثل ومغتافل من زجر هائس ، يلتفت لرؤيتها قبل أن تخرج من الظلام ، فماتت من فورها وإلى الأبد)^(٢٥) .

ولا شك أن القراءة الخطيئة للحلقات الأسطورية لا تسعف فى استيعاب عمقها بقدر ما يسعف تفكيكها إلى دلالاتها المفصلية ، ثم إعادة تركيبها بما يجنم تأطيرها للضرورة الرواية الجارية فى صلب المتن ، بمعنى اختيار مدى تناظر النص « الميت » فى مفاصله المركزية ، وفى روحه الدلالية البؤرية مع ما دعوته نحن من جهتنا بالرؤية الأورفية للشاعر ، نظرا لأن هذه الأخيرة تتساقط مع وعى كل أسود ، حتى وملمز ، هذا (الوعى الذى لا يظل هنا مجرد نتاج صرف للذات البليدة ، بل هو خلاصة للعلاقة بين الذاتية والموضوعية)^(٢٦) .

وبموازاة الطبيعة النباتية للمتن ، شكليا ودلاليا ، التي تدعم انحنائنا إلى عد رؤية الشاعر للملمز رؤية أورفية ، إذ يتوافر نوع من التماثل البائى بخاصة على المستوى الدلالي بين البنية الدلالية للعلمة للمتن والبنية الدلالية لأسطورة « أورفيوس » ، بموازاة ما ذكرنا ،

ينصن أن نأخذ إلى مجموعة من المصاحبات الدلالية ، والقرائن التخيلية ، التي تشكل ما يشبه حقولا دلالية مضمرة ، على أساس أنها لم تنفص عن نسج الفضاء التصيرى للنصوص ، مما يمكن عد بمثابة مشفخصات إشارية موجبة ، يجب أخذها بعين الاعتبار ما دعنا نقارب تظهر الرؤية الأورفية ونرمى إلى تعضيد حضورها .

لا نقصد من وراء هذا الكلام أن النصوص تحوز دلالات مغايرة أو تشويشية على الدلالاتين البؤريتين فى المتن : « بنية تدمير الهوية » و « بنية استعادة الهوية » ، وإنما نريد أن نقول إن المشفخصات الإشارية المولما إليها قبل قليل ، هي من صف العناصر أو النويات الدالة التي تتداخل مع نسج معظم النصوص ، وتغذى دلالتها ، الشيء الذى يطرح أمامنا إمكانية تأويلها كمتاصر أو نويات دالة لفضاء تحييل بلوره المتن بمحاذاة الفضاء المركزى الذى أجمته الدلالاتان البؤريتان فيه ، فهو من هذه الزاوية إذن ليس أكثر من فضاء وائد للمتناخ الرؤى يورى الأورفى فى المتن .

ولكون هذا الفضاء تشابه ملاحه المركبة ، اخترنا ممارسة عملية تفكيكه إلى حقوله التكوينية وهي : أ - الحبس والنوستالجى - ب - بلاغة المصمة - ج - جدلية الموت والحياة . وقبل أن نكتب على تحليل هذه الحقول يحدربنا أن نقطع من نصوص المتن جملة من المتناخ الشعرية المتممة إلى كل حقل على حدة ، وذلك حتى نستطيع مساهمة دلالاتها الرافدة للرؤية الأورفية .

أ - الحبس والنوستالجى :

— بلاد العبيد . إفريقيا . . .

يا بلاد الزنوج الحفاة العراة

ترى كيف يمشون فى عريهم

وكيف يعيشون خلف الحياة ؟

وأجسامهم ذلك الأبتوس العجيب !

المفصل مثل البشر .

(ص ٥٤)^(٢٧)

— وقدم غائصة فى الماء

ومقلة تبحث عن وطن .

(ص ٣١٥)

— والتاج والإكليل كان نصف قيمة

بالية ، يادية الصدا ، مبقمة

تحفى حريق الشمس الاستوائية

عن وجنتى حستنا زنجية

ملكبة فى الغلب متمسة .

(ص ٣٢٧)

— من يا ترى تكون ؟

شمس الاستواء

أحرق جينك الليل

ألقت فوق وجنتيك

- لونها الجميل
نضارة الكاكاو ، والزيتون ، والنخيل .
(ص ٣٤٠)
- يا أبنائي غنوا للشدة
غنوا للشدة
لا يخلع إنسان منكم جلده
(ص ٣٩٦)
- .. أجىء الشمس على صدرك ماسة زرقاء تأتلق
صدرك يا واقعة الجراح قبة الأفق
وعرشك الرياح ، والجبال ، والسحب
أجىء لاهت الأنفاس ، مصلوب العنق .
(ص ٤٠٣)
- .. لم تمت في "أغانى" ، فما زلت أغنى
لك يا أرض انفصالاتي ، وحزنى .
(ص ٤٠٧)
- .. منذ زمان بعيد كانت طبول بعيدة ...
مشدودة ، فوق أهد قوية مشدودة
تؤرق الوحش في الغلاب
والطيور الشريدة ...
(ص ٤١٦)
- .. يعمل لي رائحة بلادى
عبر ملايين الغابات
فأراها من خلف دموعي
وأنا مشبوب الصبوات .
(ص ٤٢٠ - ٤٢١)
- .. من أجلك يا إفريقية
يا ذات الشمس الزنجية
يا أرض الأيام الحية
يا أغنية في شفتي .
(ص ٤٢٧)
- .. فإفريقيا موطنى والزواج المساكين شمسى .
(ص ٤٩٦)
- .. سافو : اهرسى في أرضى بلدة
اسقطني في فمها قطرة
انثرى فوق روايها ورقة .
(ص ١٩٠ - ١٩١)
- .. كورس المييد : (في هياج يغنى)
أغنية الصيد الصغير .
عند بحيرة القمر .
- تمام أطفال التماسيح مغطاة
بأوراق الشجر .
(ص ٢٠٦)
- .. كورس المييد : مازالت الغابة تائمة
فلمش على أصابعك .
سحابة من الزراف قادمة ..
يسوقها الجفاف ..
(ص ٢٠٧)
- .. سولارا : (تتقلب في فراشها كمن يحلم حلما مزعجا)
بيمايا .. بيمايا
سارتقص الليلة من أجلك يا أمى .
وتفسل المياه جسدى
وتتبت الجذور في يدي .
لباركني ..
(ص ٢١٩)
- .. كورس المييد : يا سمكات القاع
عفنا إلى المتابع
أمطار أمطار
الريح عطور
والبرق جسور
للنور والنار
للنور والنار
أجوى أجوى .. أجوى .
(ص ٢٤٣ - ٢٤٤)
- .. بوكمان : هذا أنا بوكمان الأسود ..
حجير في الطلحونة ..
تمثال طينى أت من إفريقيا ..
(ص ٢٨٣)
- من الواضح أن النماذج الشعرية اللبنة ، على وجه التمثيل ،
كثيرة ، بفعل إشباعها للدلال المركز ، بالتدليل على وجهة طرحنا
المستلزم بفكرة الحبس « النوستالجي » . فنحن نلمس من خلالها حضور
هذا الحبس وسلطته الوجدانية ، إلى الحد الذى يتحول معه إلى ثابت
دلالى لامتوّه خصائص أية بنية وجدانية دالة ، وهكذا يمكن الحديث
عن تملى هذا الحبس لذاتية الشاعر ، أو بالأحرى تعصبيه في نزوع
تعلقى ضابط ، يشرط الضمير الأسود الجمعى ، ويكيف انفعاله
العودى نحو إفريقيا الغرائبية ، قبل أن تعود مذاقها « القديم »
صنوف المحاجات الحديثة البيضاء ، وقبل أن يكسر هارمونية عناقها
الرائقة المنف الأبيض للفتح بدعاوى التمدن والمصرية . إن إفريقيا
المعنية هنا تستقيم عمالاً لفتانازيا جغرافية مضردة ، وتتملى مقطعا
كرونا من التلقائية والبداية ، فهي خدع الشمس للحرقة ، والغابات
الكثيفة (الأبنوس ، الكاكاو ، النخيل) والأنهار ، والبحيرات ،

والزرافات ، والتماسيح المتعاشية مع الأجساد العارية المفصلة لزواج قراء ، صبايين وفلاحين .. يداولون كيتونتهم في نوع من الرعوية الصوفية .

لكن ما يجب أن يراعى بإزاء هذه البانوراما الأسطورية الطازجة هو عدم الانصرار على مداولها السطحي ، بل يجب أن نوزل في جوهرها الترميزي ، ثم النظر إلى مختلف عناصر اللوحة السالجة لإفريقيا كمتاصر لحالة روحية ، للذاكرة تاريخية تداولية ، وبالتالي هوية معطورة بسبب من عصف الشرع التعميري الأبيض ، الذي عمل على تشويهها وتغييبها ، وذلك على مدى تاريخ العلاقة بين السود والبياض . إذن يلزمنا كثير من الاحتراس ونحن نتناول هذه الظاهرة ، لكونها ليست نزوة انفعالية مفصلة ، ولا هي مجرد انشداد لا عقلان إلى ذاكرة مفقودة ، إنها ، على العكس من ذلك ، تأخذ بيدنا إلى مخوم حساسية باذخة من الترق العنيف للوجدان السود نحو ماض مشع وخلق ، عما يشكل مسلكا وجوديا مندغا في الشعائرية السوداء .

وهكذا فإن الفيتوري ، ضمن الموقف « النوستالجي » ، يجد نفسه متفادا إلى تلبية المشرط الرؤى ذاته الذي يؤسس خلفية الحس « النوستالجي » في سائر فروع الثقافة الزنيجية ، ويدغم المفكرين والمبدعين الزواج إلى اتحاد المسلك الموحد إلى الرحم الإفريقي كرد فعل تجاه كل مضاعفات التفرغ والمسخ والممار التي تغلغل في مناس الحياة السوداء ، أي كموقف ضمن حيال الحضارة البيضاء بما هي حضارة مادة واستهلاك وصف وتفسخ ... (ونظرا لأن حالتهم النفسية أو روحهم غير مستريحة ، فليس هناك أفضل من البحث عن روح الجماعة) (٣٨) .

لذلك لا نستغرب أن تلبس الزنيجية ، سياق نظري وإيداع للهوية المنشودة ، بكثير من البدائية والبساطة ، وبالدعوة إلى إطراح أنماط الحياة الغربية الماصرة ، (بحث (لا يكر دعاة الزنيجية بدائيتها ولا ينجحون من إحلالهم من عاطفيتها وحسبتها الفائرة ، بل يزهون بها ، ويعتقدون أنها النواء التي يستطاع به الزنجي وحده أن يوصي العالم بإصلاحها لمريض بطنخة الآلات والأرباح والحساب) (٣٩) . فكان أن تبلورت نظريات ومواقف ، داخل العالم الغربي نفسه ، تتخذ هي الأخرى الوجهة نفسها ، وتدعو إلى مجلولة المركزية البيضاء والانفصاح على النسق الوجودي للآخر ، أي إنسان الماشح أو المحيط ، لما يمثل ذلك من خلاص لأزمة الحضارة الغربية المتخمة بدائيتها . (ولابد أن نذكر أيضا أن مفهوم « الموحش النبيل » ظهر في المرحلة نفسها التي ظهرت فيها فكرة التقدم ، وجاءه حصيلة لكثير من المؤشرات التي أدت إليها . وقد كان هدفها الحقيقي تأكيد تصديق البدائية ككل على المدنية ككل ، لا من أجل العودة للبليزية إلى حالة البدائية ، بل من أجل التخلص من بعض المساوئ أو إصلاحها من طريق الدعوة إلى مفاهيم جديدة عن الحق الطبيعي من جهة ، والاستشهاد بحقائق الحياة البدائية المجدبة من جهة أخرى (٤٠) .

فالسؤال إذن يتجاوز حدود الاختلاف للرؤى المؤوب على ذاكرة معتقة ، وعشوة بالمرئي من الحياة السوداء الأصلية ، ولكنها تحفيز شعري لطاقات استرداد نموذج وجودي ، يستقر في تجلويش الوعى الجمعي للسود ، مثلا هي تجسيد لإدانة أخلاقية للنموذج الوجودي الأبيض ، مادام قد جبر على السود شروعا وجرحا لم تتعلم . والأكثر

من ذلك فإن الحس « النوستالجي » والمبر عنه في كثير من نصوص المتن يعنى حتى الأبيض نفسه ، لأنه يطرح أمامه بديلا لأزقه الرجعية والأخلاقية ، ويعد بدواء لأنسة حضارته . فالعودة إلى المتن - داخل هذا الإطار - ليست مشيئة بالرة ، لأنها لا تعبر عن إحباط رؤى معين ، كما أنها ليست موقفا تركويا أو تركيسيا للماض ، إنها دعوة إنسانية مفتوحة إلى العالم الغربى ، في سبيل الوصول إلى وفاق حول صيغة توفيقية ، في إكناها الجمع بين الفحولة السوداء المسكوت عنها والحضارة البيضاء وقاسمها وتقوية مفاصلها (٤١) .

وإذا ما أخذنا بعين الاعتبار هذا العمق الذى يكسبه الحس « النوستالجي » ، أى كونه فعالية رؤى دالة في المتن ، أمكنة على ضوئه تنقيد بعض الأطروحات والآراء التي تناولت هذا الحس في شعر الفيتوري ، كنوع من التهربية للمجانية ، والمفتقرة إلى أية دلالة تذكر . فضلا عن هذا تناول المش ، فلما نلمح ضمن هذه الأطروحات والآراء غير قليل من التبسيط ، ذلك بأن أصحابها يرون مثلا ، أنه كان على الفيتوري أن يعيش عن قرب القضايا الإفريقية ، إذا ما أردنا الكلام حقا عن مصداقية تعبيرية في نزعة الزنيجية الطاغية . وفي هذا المصداق يقول الدكتور محمد مصطفي همدارة (ومن المريب أن يتحدث الفيتوري عن إفريقية بإحساس الرجل الأبيض ، فيصفها بأنها « البهجة » مع أنه يتحدث عنها قلالا « بلاسى » : بلاسى أرض إفريقيا البعيدة . ويبدو الشاعر في مثل هذا القول كأنه اصطنع إفريقية مجالا لشعره ، دون أن يحسها أو يمس مشكلاتها بعد معاناة حقيقية . ويتضح ذلك أيضا من صوره الشعرية للحس « النوستالجي » في نزع غرابا ، لم تشدهم عينه ، وهو الذى نشأ في مصر حتى بلغ مبلغ الرجال ، ثم ذهب إلى السودان لا يتجاوز حدود العاصمة للثقل (٤٢) .

وعلى الرغم من تقديم صاحب الرأى لرأيه بهذا التبرير التسطيعي المتجاوز نقديا ، فإنه يعقنا مع ذلك من تفصيل القول في هشاشة هذا المقرب . فهو يتدارك ، ضمن نفس السياق ، حكمه السابق ويقض لا شعوريا على أخلاقية الجمهورية للحس « النوستالجي » في نصوص المتن ، ألا وهي طغيان النزعة الزنيجية على نفسية الشاعر ، ولذلك قال (ولكن هذه الرؤى والأخلاق التي وضعها في شعره ، والتي تبدو كرسى الحالم ، كان مبعثها إحساسه الحاد بنبلية التنزج في أصله (٤٣) .

وفي الإطار نفسه أيضا عالج وفق خنسه « نوستالجي » الفيتوري ، فذهب إلى أن (لثاني هنا انسلخ داخل غير واضح في وعى الشاعر ، فهو يرى إفريقيا السوداء الزنيجية فقط ، لذلك ينادى أرض أجداده) (٤٤) .

فهل كان من الضروري أن ينضو الفيتوري عنه ملبسه الغربية ويقتل رافضا إلى قلب إفريقيا ليرتاد الأفق البكر للقفارة ، ويرى عن كعب صف أولئك الذين يتحدث عنهم ، ثم ينخرط لنسوه في مشكلاتهم وقضاياهم ؟ هل كان عليه أن يرتد بالزمن إلى العهود الماضية ليرى بعينه عن الانسحاق والاستعمار والتمييز المتصري ، ويعلمها يتقل إلى القرن العشرين ليشهد الثروات والكفاحات وغيطة الاستغلال القطرية .. ؟ هذا من جهة ، ومن جهة أخرى هل كان من اللازم ، درأ لآى انسلخ في وعى الشاعر ، ألا يلهج باسم

- حديقة تنفخ ..
(ص ٨٢ - ٨٣)
- يا ليل ..
يا جبل الصمت
يا ضريح الظلال ..
(ص ٨٣)
- وأراك مطرقة على الأوراق
في صمت ضجر ..
ومهموك السوداء
حولك مطرقات تنتظر ..
(ص ٨٧ - ٨٨)
- وهناك خلف جزيرة مجهولة
خلف البحار ..
تنمو على شطآنها السوداء
أحزان النهار
(ص ٩٠ - ٩١)
- والريح من حولهم
كالحواط السوداء
والليل يثر كبير
تخطط الأشياء ..
(ص ٩٦)
- كان الدجى أسود من لعت
من صرخة حاقلة في الصدور ..
(ص ١٠٣)
- يا كم تكحلنا بليل ..
وتدثرنا بهم !!
وكم مشيتا فوق شوك الياس ..
(ص ١٣٨)
- ألقى معول الليل رأسه ووجوهه
وبسيتك .. بالآلام عينك ..
حينئذ إلى الليالي البتية ..
(ص ١٤٤)
- ماذا أرى يا ظلام ؟
ركبا تحت الدنيا يحيى محميتا ..
(ص ١٤٨)
- غير أن السائق الأسود ذا الوجه النحيل
جذب المظف في يأس
على الوجه العليل ..
(ص ١٥٨)

إفريقيا ، وأن يخرس لسانه عن متلاده أرض أجداده ، وبشأن كان عليه أن يناقش كل الفوارق والمواطن^(٣٥) ، ويتمسك صلبه أسلاف كل الأجناس والإثنيات ؟

إن هذا المثلث ليس تبسيطيا فحسب ، وإنما هو أبعد ما يكون عن النظرة المقاربية الموضوعية ، التي تجاوزت هذا النوع من الإلزامات والاعتبارات ، ولذا لمذا نعلم كون معظم شعراء أمريكا ، وكوبا ، والمارتينيك ، وجامايكا ، وبيورتوريكو ... ذوى الأصل الزنجي لم يكونوا يعرفون إفريقيا البتة ، غير أن هذا لم يمنهم من تصويرها والتعبير عن قضاياها ، والتعلق الصميمي بها ، بحيث إن إفريقيا المقصورة في هذا السياق تبقى ، كما أسلفنا ، حلما جمعيا ، و«نوستالجيا» هوياتية ، بل (و) حالة روحية أكثر من كونها واقعا جغرافيا وسياسيا . وهي عند البعض تنقش المعبر الذهني الذي يحيط به تجارة الرقيق عبر المحيط الأطلسي والأغصان المبرقة على يدى أوروبا البيضاء^(٣٦) .

وهكذا لجأ أغلبهم إلى تشييد إفريقيا تخيلية وأسبغوا عليها انفعالاتهم الذاكرة والعدوانية ، جاعلين منها مقابلا فردوسيا لردامة المدينة البيضاء .

إن إفريقيا ، كموضوع «نوستالجي» ، هي في النهاية الوجه المجالي والتاريخي لـ «يوريبسيس» ، في حين تنغمس الأنا الفئانية للفيتوري - باعتبارها تكتيفا للأنسوات السوداء - شخصية «أوريبوس» المتعلقة بحييته المفقدة . كالأما يميز نفس الشخصية الإشارية ، وهي هاجس البحث عن الحقيقة الصافية ، «فالورفيوس» لم يشأ إلا أن ينزل إلى العالم السفلي بحثا عن حبيته - حقيقته - هويته «يوريبسيس» . وفي المقابل فلا يهوى للهوى الزنجية المنطمسة ، بفعل الحيز التاريخي الأبيض ، سوى بالعودة إلى الذاكرة المجالية والتاريخية ، وعليه فإن إفريقيا الثانية عند الفيتوري هي مجرد موضوع لاخترال غربة واقتتاد الوعى الأسود ، هذا الوعى الذى يسعى إلى الانفلات من مختلف الضغوط التي مارسها وتجاوزها الحضارة البيضاء . وهكذا فمن (لون بشرته ومن إحسانه العميق بالمرارة والحقد ، ومن طوبى الذكر صاغ له وطن بعيدا نالها هو إفريقيا . كان يدرك أنه بعيد ناه .. ولكن كان هذا يتفق مع بقاء إحسانه بالغربة والتفقد^(٣٧) .

ب - بلاغة الصمت :

- قد كان لي في رياه

حديقة مهجورة ..

يجرد اليوم فيها

أشجاره للمستورة

ويلفظ الشجر الأسود .. المعجوز عطوره ..

ويدقق الصمت .. واليأس ..

والظلال الحفيرة !

(ص ٨٠ - ٨١)

- وفجأة أبصرت

أعين الليالي الضميرية

- تتزعجن زينة العرس
وتلبسين زينة الحداد
وتتدين !
(ص ٣٠٤)
- أزهرت البنفسجات السود فى يدي
العقم والظلام والصبح
فلتتمدد الجلود .
(ص ٣٠٥)
- رائع هذا الدجى الأخضر
رائع صفاء الظلمة الجميل .
(ص ٣٠٨)
- وجرونا المعاطف الشتوية السوداء
وانزلت ظلالنا فوق شوارع المساء .
(ص ٣١٦)
- فاسمحي لنا
بليلة واحدة من الخضوضه . .
(ص ٣١٧)
- تسلفنا بيد الشفقة
بالضحكات المرة ؟
ياخزن المر .
(ص ٣٢٠)
- رايت شعبي يفتي
للشمس أحل المقاطع
والشمس فى فسق الليل .
(ص ٣٣٢)
- أطوى ليالى غريبى . .
وأمتطى غيول سامى .
(ص ٤٠٩)
- فعاد لي صدهاء . باكي حزين المغتئين
حتى ليكيلى صدى صوتى . .
(ص ٤٠٢)
- وفلسنا جبهتنا بدماء مأسينا .
(ص ٤١٣)
- كانت ترفض خلفها أشجار الغابات
كانت تنهدج لها أنفاس الظلمات .
(ص ٤١٤)
- الساعة منتصف الليل
وعلى الدرب تنام الظلمة .
(ص ٤٨٦)
- وذكرتك . . يا نجمة حزنى
حزنى المتوجع فى الليل
والعتمه ، تمتطى ساما .
(ص ٤٨٦)
- وذكرتك . . والليل صحابه
يمشى معصوب العينين .
(ص ٤٨٧)
- سولارا : سأرقص الليلة من أجلك يا أمى .
(ص ٢١٩)
- العرافة : الله هو النهر الصاخب . .
وهو الليل الغاضب . .
(ص ٢٥٦ - ٢٥٧)
- بوكمان : ابعد عن منبع أحزانتك . .
(ص ٢٨٥)
- إن كنا قاربنا الحس « النوستالجى » فى المتن ونظننا إليه بوصفه
حساً دلالياً مقابل لتعلق « أورفيس » بـ « يوريفيس » ، فإن التمازج
الشعرية التى أوردها فى إطار ما أطلقنا عليه إيجرائياً (بلاغة العتمه)
تمثل الحد الدلالي الموازى لبنية الاكساب فى الشخصيه الأورفية ،
وللفضاء الجسيمي فى الميتولوجيا الإغريقية ، ذلك الفضاء الذى هوى
إليه « أورفيس » الفجوع تطلبا لحبيبه . فلتمازج تكشف عن هذا
الثابت الدلالي الذى اشتغل فى بنية المتن ، واستطاع أن ينتج بلاغة
إشارية جدالة تؤول إلى السواد ، والذكه ، والظلال ، والوحشه ،
والأشجان ، والصمت ، واليساس ، والمسارة ، والسام ،
والمأسية . . . ولعل هذه الوجدات الدلالية كافيه ، بما لها من إشباع
ترميزى ، لحلق فضاء تمثيلى يناصر النفسية الكثيبه
« لأورفيس » ولتناج الشبيح لعالم الموت .
- وكما فعلنا سابقا يلزمنا القفز على البعد الدلالي للفضاء العتموى
لنطويه بعدا أكثر عمقا وموضوعية ، فنقرن دلاليته بذات جمعيه أشمل
هى الذات السوداء فى سياق تمثيلها التاريخيه التراجيديه عقب
الاحتكاك بالبيض . وعلى هذا يمكننا أن ننزع ، على مستوى ثان ،
عن هذا الفضاء غشاوته الأسطوريه الشفافه ثم نكسوه برداء تاريخي
موضوعي هو من سدى للمعانه السوداء ، وضمت السود فى لحم أطراف
هويتهم المحطمة .
- إذن يجوز أن نلغى شخصيه « أورفيس » من بنية الأسطورة ، ثم
نخلص الأنا الثنائيه للشاعر من سلطتها الذاتية المقاصره إشعاريا لترسى
لها خلفيه تاريخيه مقتمه ، على أساس (أن الزنجيه بالنسبه للإفريقى ،
لا علاقه لها بالأسطورة . إنها واقع فاس بنفسى فيه يوميا)^(٣٨) .
وهكذا تغدو بلاغة العتمه ، المتحلق عنها هنا أبليه ، دونما تلكؤ ، إلى
بلاغة ذلك الاكتساب الخلاق الذى دَفَع الذات السوداء ، بداء من
الخصوصيه الفيزيقيه والوجدانيه ، بما هى جسد ديموري معتم
تريض فى حنايه آلام وأشجان غائره ، وصولا إلى هاجس تعتم للمجال
الطبيعى من تحلل الانزياح النفسى التلقائى نحو كل ما له علاقه
بالسود ، بما يؤكد منزعنا إسقاطيا يحقق للذات السوداء استمرار

الإحساس المتمرد الأول لدى الأسود هو الفرج الأول في مهوى الجحيم ، وإذا كان العنف الأبيض هو الفرج الثانى ، فإن سفير العنف الأسود للفضاء هو ما يمثل الاتحاد الكلى للجحيم ، ولو أن فراتز فانون يتنقص من لردودية التاريخية للهبوط إلى الجحيم ، ففى نظره (ليس للأسود من قاذبة في إنجاز هذا الميوط إلى الجحيم الحقيقى) (٤٧) .

ج - جدلية الموت الحياة :

.. ها هنا وأريت أجدادى .. ها ..

وهم اختاروا أفراسا كفتا ..

وسأقضى أنا من بعد أبى ..

وسيقضى ولدى من بعدنا ..

وستبقى أرض أفريقيا لنا ..

(ص ٤٢)

.. فورا الموت .. وراء الأرض

تدوى صرخة أجدادى ..

(ص ٤٥)

.. فقد كان يعمل في روحه

نمرد أجداده أجمعين .

(ص ٥٨)

.. ذات يوم لم يزل ينقل بالثقله أرواح جلودى

ذات يوم لم يزل يزحم أيام وجودى

وقفت أرضى ترنو للمقادير حزينة

وقفت كامراة تسبح أكفان السكينة .

(ص ٧٣)

.. في كل ليل

يلدوس فوق شعورى !

جنازة تدلن الحزن

في قبور السرو .

سحابة تظمر الموت

فوق روض نصير ..

(ص ٨٠)

.. في ذلك الركن من قلبك

الحقير الرأى ..

تمتد مقبرة ضخمة ..

(ص ٩٥)

.. لكى لا أرى جثة ميتة ..

تظل بعينين نحو الحياة .

(ص ١٠١)

.. وكل الذى خلف أحماقتا

حصوصيتها الغزبية والوجدانية عبر تلوين عناصر المجال المستوعب لكونيتها ، بل إن التلوين النفسى يتمدد المرثى إلى اللامرثى ، ويظاير الموضوع المركب ، كما يلمح السيط داخل دائرة المجال .

ومن دون شك ، فإن الليل يشكل لدى الأقبى هذه البلاغة العتموية الدالة ، ولعل ذلك تلمس كثافة حضوره ، هو مرادفاته ومشتقاته وتلويحاته المتعددة ، داخل جمل المتاجر الشعرية التى ترقد حسابة التمتع فى المتن (٤٨) ، مثلاً نواجه هذا الحضور للملحاح الليل فى جمل التصوص الشعرية التى أبدعها الشعراء الزنوج الأفرى - أمريكيون ، إذ (... أن الليل مصدر الحرقلة عند الزنجرى الإفريقى وعنصر من عناصرها ، ولأزال إلى اليوم منبعا للأوهام والمواجس والحرف لأنه يأتى محملاً بأشياء غامضة ويحمل كل إفريقى يعيش فى عالم تكثر فيه الاتصالات مع الغير ويتعدد فيه المحاولات) (٤٩) .

لكن ماوند توضحه فى هذا الإطار ، هو أن الأسود قد انسجم فى خصوصية العتموية ، فى كثير من الانسجام والتلقائية ، واستمر هذا المسلك النفسى - الحضارى إلى حدود مقدم البيض ، أى إلى حين مواجهته للبيض كلون مفابر . وما أدى إلى الإخلال بالانسجام والتلقائية للمكونين أن البيض لم يكتفوا بهيب وتدمر إفريقيا ، أرضا وإنساناً وثقافة ، بل احتلوا السود ، مادام فصلا أساسيا فى المنظومة البلاغية العتموية ، مبررا سافرا للتغلطة على عنهم التاريخى الصارخ ، ومن ثم التجاؤوا إلى اختزال متاعى التناكب بين المورثين ، السود والبيض ، إلى جدل بلاغيتى لورثين ، فانطلقت التمتع من صعيد مكون من مكونات الرؤية فى اللذهنية الزنجية إلى صعيد عامل التمزق والمعاينة والغرب فى النفسية السودا .

إن هذا التحول الفاجسى الطارىء يمكن عده عنصرا من عناصر التحليل الإضافية للفضاء العتموى فى الحياة الزنجية ، بالنظر إلى أن السود أصبح لدى الأبيض الغلى رمزاً لخطية كونية أولية ، تختم خضوع السود للمحن والآلام الجسدية والنفسية ، وهو ما أطرناه داخل « بنية تدمير الهوية » ، وهذا أخذت تلك المحن والآلام شكلها التاريخى العمل ، من خلل ممارسات الاسترقاق ، والاستعمار ، والتمييز العنصرى ، بما هى مظهرات للعنف الأبيض ، أو بالأحرى للجحيم التاريخى الذى لوى إليه السود مرضين . هذا وإذا ما أوردنا دلالة « بنية استمادة الهوية » ، بوصفها بنية ترشح بكثير من المكابدة والعذاب ، اكتملت لدينا صورة الجحيم التاريخى المقصود ، بحيث لا يجب أن نفعل أن مباشرة الذات السودا الجمعية لمشروع استمادتها هويتها بعد اختيارها واعيا لاتنتاج عصف مضاد ، وبالتالي شكلا من أشكال المكابدة ، الجسدية والنفسية ، وهو ما يعنى فى النهاية فكرة الجحيم التاريخى .

ومن هنا يتأتى القول إن المكابدة السودا هى التجلى للوضوحى للمكابدة التى عاشها « أورفوس » حين مباشرته لمشروع استمراد حبيته - حقيته - هويته « يوريليس » من عالم الموت ، لأننا نجد (داخل كل نزول للجحيم ، تحميلا لشوع من البظطة الداخلية ، وتروعا من الإفراج عن الوعى) (٥٠) ، وكأنها الأسود هو « أورفوس » الأسطورى التلمس لوقوع « يوريليس » فى دكة اكتسابه الذات وفى حلقة التلمس العالم السفلى وشبحيته . أو لنقل أخيرا إذا كان

- مقابر معشوشبات المغموم .
(ص ١٠٢)
- وكانت السحب تنظي السماء
كأنها أكفان ميت فقير
وكنّت أمشي متخيا بالرضى
كدودة تزحف بين القبور .
(ص ١٠٣)
- إذن فاسمعي إنني سأفني
سأعرف لمن الجنائز الكبير ..
فقد أن في أن أهر الحياة يحزن ..
بكل مراتي القبور .
(ص ١٠٧)
- ألا ليت الذي بالموت أبلاتنا .
ولم ين لنا كالنفس أشواقاً ووجدانا .
(ص ١١٩)
- وظل السيد المبود في رقبته الحلوة
وكانت كأسا الموت
وكانت كأسه الشهوة ... !
(ص ١٢٠)
- واقضت حتى عظام الجسدود
فأسمع يرغم الموت أصواتها
مختلطات باللفظ والحديد
وشق صدر القبر ..
(ص ١٢٧)
- كنت نحير في دماي
وأفني أنا في ساعديك .. في ديمومه
(ص ١٤٢)
- هكذا كان يفني الموت حول العربة
وهي مجوى تحت أظلال الدجى مضطربة !
(ص ١٥٧)
- ينفق في ألف يد مكتومة الأثين
مثل جناح طائر في رقصة الموت .
(ص ١٦٨)
- فلتكني حينا على عظام موتانا
ولتصمت الأنا .
(ص ٢٩٩)
- لو رأيت شاعرا يموت
جنت طريجة
وقلبه حمامة ذبيحة
- ودعه على الترى عبادة حرام .
(ص ٢٠٣)
- رأيه يمشي على قبري فأبصمت .
(ص ٢٠٤)
- لأن طاحونة ميت حزين الخيلاء
تدور في الهواء
جلست تحت هذه الأعملة السوداء
(ص ٢١١)
- كأننا أسمع أمواتنا يفتون معي
تشبهني وجوه موتاي النحاسية .
(ص ٢١٢)
- طبول موتاي تدوي في دماي .
(ص ٢١٣)
- وضحكة باردة صغراء
كأنها كفن !
(ص ٢١٥)
- إن الكلمات الميتة ، كالأنجار الميتة .
(ص ٢٢٠)
- أبهى لاهث الأقفاس ، مصلوب المتق .
(ص ٤٠٣)
- لم تمت في آفني ، فها زلت أفني .
(ص ٤٠٧)
- أنا في حبك مليون ضحية
تتهلوى تحت أقدام جلالك .
(ص ٤٠٨)
- الموت في طريقه .. يا ليه لا يقترب
الموت والعدو بالمرصاة .
(ص ٤٧٦)
- نلزاكي : يا أحباب الموت عودوا
حقن لو كنتم قد متم .
(ص ١٨٣)
- كورس الموت : يستجدي موت مشتوقين
يستجدي موت متيقنين
يستجدي موت مجلدين .
(ص ١٨٥)
- سافو : لن نخرجني منها .. فاقطني .. أو اقتلك الآن
اقطني في أرضي ..
(ص ١٩٠)
- سافو : (متحشرا جا)

المستوى القفرسي ، ففي الذخيرة الزنجية لابد وأن يسترعينا ذلك
الاشتياق القوي والمعنش للموت ، كما لابد أن يشيرنا علم التعيب من
العدم ، بخلاف ما نراه عند شعوب وثقافات أخرى ، بل إن الموت
يتندم في سياق الشعارية السوداء التي ترى أن الحياة ليست ، في
الحجر ، سوى الفصل الأول من وجود خالد بتأيد ، على حين أن
الموت هو الفصل الثاني أو الفصل الحقيقي من هذا الوجود .

فقد اعتقت السود مجموعة من القفرس المبجلة للموت ، التي
تعمل على الترخيب فيه ، مما يجعله أفضل من الحياة . فلا يمكن مثلا
عد الأجداد والأسلاف موتى بأي حال من الأحوال ، إذ يعتبرهم
المعتقد الزنجي أحياء تمسور أرواحهم في مختلف تجليات الحياة
والطبيعة ، ويسرى دفنها اللازم في كيان الأحفاد . ولا على ضوء
الفلسفة الإفريقية ، بحسب الأموات قوات روحية تستطيع التأثير ،
بتجاعة ، على الأخلاف الذين ليس لهم من هدف ، بعد الآن ، سوى
توطيد قوة أولئك^(٤٥) . لذلك لم يكن الموت ليتم ، إطلاقا ، فنيا
أو قطعية بين العالم الحيوان والعالم الغيب ، وإنما هو عرض انتعاش في
مسار التجربة الأوتولوجية العميقة التي يعيشها الأسود ، حيث
ينتقل ، بعد الموت ، إلى مرتبة أسمى هو أقرب إلى مرتبة المقدس ،
لأنه يحظى بالذنو من مصدر الطاقة الوجودية الأولية ، أي (الآله .
(نعم ، إن الزنجي يشعر كأن بينه وبين أسلافه معاملة ويجب عليه
احترام بنودها التي تنص على تقديمه للموت والإشادة بهم)^(٤٦) .

وهذا سبب الثراء القذ للشعابية السوداء ، ومصدر بذخها
الإشاري للتجسد في أشكال التواصل بين الأحياء والموتى ووساطته ،
سواء من خلال الأشعار والمحكيكات والاشادات ، أو عبر الرقص
والموسيقى والأثمة . ويصدق هذه الأخيرة (لا بد من النظر إلى القناع
الإفريقي على أنه بالمدرجة الأولى تكيف طقفة . وهذه القوة التي
يحدثها القناع ويطبقها إنما تصدر من نتائج الطبيعة والجسد
والآله)^(٤٧) . وعلى صعيد آخر فإن (القران هو ، قبل كل شيء ،
عبارة عن مدخل لملاقاة مع السلف)^(٤٨) .

قد يبدو هذا التماس الرفع بين حدى الموت والحياة أشبه ما يكون
بتقاطع سرى إلى غير ، ولكنه عين الأمر الواقع فيها يخص هذه الإشكالية
الليتانيغية الموصفة . إذن لا يجب أن نستغرب التوظيف المكثف
لكلمة الجدل أو الأجداد ، كرمز للموت ، في قصص فلكلور المتن ،
لأن توظيف الشاعر لها ينطلق ، دون موارد ، من ذات الحلفية
الرؤيوية التي حولنا بسطها ، والنتيجة هي التقاء الفيتوري ، من
حيث يدري أو لا يدري ، مع نفس الشواغل الذهنية عند شعراء
الزنجية ، الذين يمارسون الكتابة الشعرية بالثقافة الغربية ، إذ نجد
(عند شعراء أفرو-أمريكيين متعددين ، تلك العلاقة الحميمة بين
الأحياء والأموات)^(٤٩) .

إن للموت حق دلالي وتلغيفي في المتن ، ومصادم ملك ميررات
مثرية في النصوص ، فإن لنا كامل الحق في استثمار رمزيته في نطاق
الرؤية الأورفية للشاعر ، ولو أن الموت ، باعتباره عنصرا رؤيويا ،
غالبًا ما يشكل صعوبة أساسية داخل كل رؤية بالنظر إلى أنه محاولة
إعطاء معنى للحياة)^(٥٠) .

لقد قلنا سابقا إن الشاعر (صوت الكلية الزنجية) هو المقابل

لعنة أجدادي ستلذكم .

(ص ١٩٩)

— كورس المعيد : لا تقريوه . .

ستستحم الغاية لحيته . .

بالدماء إن لم تستموه . .

(ص ٢٠٤ - ٢٠٥)

— المرافقة : امضوا . . امضوا . .

هذا هو صوغهم يتوهج في الأبعاد . .

هذا صوت الأجداد . .

الموتى يتناولون . .

الموتى يتسمون . .

الموتى والأحياء هناك . .

(ص ٢٥٨)

يقول وفيث نخسة) والفيتوري فعلا يشتهي الموت في أعماله ،
هروبا من واقع لا يرضيه ، ولا يريحه ، ويتمنى أن يتحرر منه من ولونه
أولاً ومن قصره ودمامته ثانياً . وبالنسبة ليس الفيتوري دعيا)^(٥١) .

من المحقق أننا لو قمنا بتشرح هذا القول ، ثم أعدنا تركيبه ،
فستحصل لنا ما نقصده من الطروحة (جدلية الموت والحياة) كدلالة
مشغلة في المتن ، فالقول يؤكد اشتياق الشاعر العارم للموت ، بغاية
التخلص من واقع غير مريح ، وتوخيا للإثارات من مركب اللون
والدمعة ! فالقول ، على ما يبدو ، هو سبيل التحرر من واقع شرس ،
ومن عقدة أسرة . وإذا كان صاحب القول ربما يكون قد رتب وجهته
بناء على قراءته لشعر الفيتوري ، فإن الأمر حصل لنا ونحن نقرأ
نصوص المتن قراءة متقصصة ، بحيث ويجهنا بنصوص تكاد ،
لكثرتها ، تشكل خطابا مستقلا داخل المتن يمكن تسميته بخطاب
الموت ، فهو يبين على سياقات دلالية عدة ، ويحجز مقاطع
بكاملها ، وذلك بنفس القدر الذي نجده عليه ميتوفا في وحدات
لفظية . إنه يجعل مباشرة على دلالة الموت أو على ماله علاقة واتصال
بهذه الدلالة ، ولا ريب أن النماذج الشعرية التي اخترنا إثباتها كافية
لإثبات بثبوت هذه الظاهرة ، بل ونحفر على الخوض في إثباتها .

فهل المسألة عرض تضخم لحس علمي يرجع إلى حيثيات ذاتية ،
قد نجد تفسيرها في تتلازم الشاعر وقترمه الرويدي ، أم أن الأمر يفوق
هذا ويصلنا بخلفيات عميقة تسمى الشاعر ، كما تمتي الذات السوداء
الجمعية ؟؟ لعل الشطر الثاني من هذا التشال الإجمالي هو الذي
يقدر على قيادتنا إلى مكان هذه الظاهرة الطاغية ، ويسمحنا في اكتناه
مقصدها .

وانطلاقا من الوحدات اللفظية المهيمنة على النماذج السالفة
(الموت ، الكفن ، وأريت ، الجنائز ، السفن ، القبور ، الجبة ،
الزدي ، المراتي ، الموتون ، القتل ، الصلب ، الشق ، الضحية ،
الأجداد . .) نستطيع أن نؤسس مدخلا مشروعا إلى جوف بنية
الموت ، أو جدلية الموت والحياة في الهوية الزنجية . إن هذا الخطاب
هو واحد من بين مياض لافتة في هذه اللغوية ، إذ يعبر عن حضور
عبر كثير من الأساق والأطاف في الثقافة السوداء ، وبخاصة على

واستباقا لى تسأل قد يطرح لماذا البحث عن «موتو» ؟ نرانا ملازمين بتحديد معنى الاسم وذلك قبل بسط طبيعته في هذا السياق ، فنقول لأن «موتو» يعرف عند الرجل الأسود بكونه أعظم رجل وأكمل الرجال خلقا وشكلا ولهذا فهو يستحق العبادة ، وهو أقوى الكائنات فخلق كل شئ في مكانه ويؤدى وظيفته على خير وجه (٢٧) .

وعلى ضوء هذا التعريف يتبين أن الاسم ذا الرتبة الأفريقية هو بمثابة شفرة ضمن المنظومة العقائدية السوداء . إن «موتو» النموذج الإنسان المتسامي ليس من فصيلة الكائنات الحامية المحلقة في عليائها القدسي ، التي تكفى في علاقتها مع البشر بالوان من الطقوس والاحتفالات التقريبية الموسمية ، حقا إنه يتعالى يترامى أشبه ما يكون بالإله ، لكن ما تتميز به الذئبية الزنجية عن كثير من الذئبيات هو أنها لا تعتبر الإله مالمحة تجر غلامه ، أو كونه متعالية تليدة وعابدة ، إنه روح خلاق ، ورمز مطلق وفاعل لا يتوان عن الاندغام والتماهي في مختلف مناحي الحياة وأصعدها ، فهو القيس للمشع لفعل الأفراد ، وللنظم لملائقهم وعمراساتهم اليومية . يلمهم قيم العمل والشجاعة والاحتمال والتعاون . ويقدر ما يزدوهم بطلاقة حب الخير والحق والعدل والجملال يوجع انفعالاتهم الروحية ، من خلال الإبداع في مجالات الموسيقى ، والرقص ، والنحت ، والتفنن . ويؤمن بقرص فيهم قديمة السحر وتكريم المولى . إن موتو باختصار هو الرمز اللغوي الأمثل ، للكشف لنموذجية الحياة السوداء ، سواء في جانبها للادى أو الروعى ، على أساس (أن القيم الروحية المحلقة لا تنفصل عن الواقع الاقتصادى والاجتماعى) (٢٨) .

لذا أصبح المتحرج المودوى إلى إفريقيا العصر الذهبى تميرا عن إرادة التخلص من اللائز المرفان الأسود (٢٩) ، بدلا من الميئس البوى وجودية ملحة إلى اعتقال الموتى الثارى في الذاكرة السوداء ، وهصرنة القيم للمدينة والروحية التي يفسرها هذا للعقد الراسخ ، بفعل أن هذا الاختيار هو البديل الرأى بوى لإشكالات التسلوب والمسخ والاستلاب التي أفرزها الخطاب التاريخى الأبيض .

من هنا يتبدى لنا كيف أن الرأى فى الأفريقية قادرة على إنجاز أجوبة فعالة لمتراكم الأسئلة في العالم الأسود (٣٠) ، بدلا من الميئس البوى إلى التركيب والشعوى ، مرورا بالعلاقة مع الآخر ، وبالموقف من القضايا الكونية التي تمس الإنسان بما هو كل ، ولم لا ؟ ومنهم تعرف ذهب (بعض الإفريقيين المحسنين إلى أن أسلافهم هم الذين اكتشفوا الرب للإنسانية . يقولون إن الذين من نتاج عقل إثيوبيا بالعى القديم للكلمة (٣١) . ومثلها كابون واورفوس» إلى العالم أسفل الأرض كيانا دالا ، اشتغلت الرأى فى في المتن وفق المعادلة التي بلورتها بنية الاسطورة ، أى أن نزول المذات السوداء الجمعية إلى أعماق ذاكرتها التاريخية إن هو إلا بحث عن أكسير حضارى أصوبى قادر على استبعاد الحياة وتوفير تماسكها ، وعلى ملء الفراغ والبياضات الإنسانية في مختلف جوانب الحياة لذى السود (٣٢) (ليس على المستوى المفاعمى ، وإنما على مستوى التخييل والمحاكاة ، يقوم الفن بتسليمه تفهده للنظام القام ، لأنه يمكنه على إمالة اللام من طبيعته اللا إنسانية) (٣٣) .

استنادا على ما بينا نستطيع إذن توصيف الروى المودوى الأسود بوصفه تجليا لما يصطلح عليه كروسيان جولسمان بالروى الممكن . صحيح أن هذا النمط من الروى ربما يدعى من قبل الروى النكوصى

الموضوعى لـ «أورفوس» ، ولنا كذلك بأن الهوية الزنجية الحقيقية هي ما يورأى «يوريبى» للبحث عنها من لدن «أورفوس» ، ثم جعلنا بلاغة الحمة والتحايل خلافا دلاليا منظورا لقصاوة الجحيم التاريخى الأسود ، في تقابله مع عالم اللون في الاسطورة الإغريقية . إذا كنا قد أنشأنا تلك التقابلات والتعاطلات الإغريقية ، فإن المطلوب الآن هو إنشاء نوع من التوازى الدال بين خطاب الموت في المتن وموت «يوريبى» «حبيبة «أورفوس» .

إن المهمة الالفة لهذا الخطاب ، مضافا إليها ما نستشفه من إجمالية « بنية تلميح الهوية » كموت جسدى ونفسى وحضارى ، ومن « بنية استعادة الهوية » كموت حقيقى « شهادة » وموت مجازى « مكابدة وقرقطة » ، كل هذا يلور الحد الدلال للمثال لموت «يوريبى» . فلكي يصعد «أورفوس» حيا من العالم السفلى وسب أن الموت حبيته ، إذ تقي ، بموتها القاعى ، حبيبها من أن يلقى حتفه هو أيضا ، وهكذا يحدث ذلك التقاطع الدال بين طرفى الموت والحياة في الاسطورة بنفس حدثه في بنية الرأى فى للسالم عند الشاعر ، بل لعل المنصر الجوىرى في كليتها هو التعلق العضوى الكبير بين الموت والحياة ، بحيث يضمر الموت (عكسا للمفهوم السائد) وسيلة للحياة .

إن الرأى فى الأفريقية في المتن تسلك بدورها نفس المسلك الترميزى للأسطورة الإغريقية ، فهي إياته من مشروح مودوى وإرتدادى إلى التابع والأصول ، أو إلى «يوريبى» للوضوح أو التاريخية « الهوية » ، ثم الوقوف على موتها ، بمعنى تدميرها التاريخى من جراء العنف التاريخى الأبيض ، وأتميرا ابتغالها في هيتها الأصلية ، ثم القيام بمركزتها في الزمن والوجدان الأسودين ، كموت حضارى مضاد للحضارة التخنعية البيضاء ، إذ لا فرق بين عتفا للذى وعتفا الاخلاقى . ولا شك أن هذا المسلك الترميزى للسيرة البوى في معونة الشعر الزنجى الأفرو- أمريكى هو الذى جنح بجان بول سارتر. إلى القول (وسأسمى «أورفا» هذا الشعر لأن ذلك المبروط المعادن للأسود إلى ذاته بمعنى أفكر في أورفوس حين ذهبه إلى استرجاع يوريبى من بلوتون (٣٤) . وقد ارتكز سارتر في دفاعه من لللمس الأول في الشاعرية الزنجية على التخنعية التخنعية عند الشعراء السنوج ، بحيث غشالها بما يتماشى في تصوصهم الحس والنوستالجى ، وهامس تحريك العالم ، إلى جانب تلك الشهوة السريالية للموت ، وإذا ما أربنا التحقيق (إن مؤسسى مجلة الزنجية ، الطلاب الأسود ، هم أنفسهم الذين ارتادوا التخنعية الشعرية لـ «موتو إلى الأصول» (٣٥) ، وسامد المتن قد يلور نفس تلك التخنعية ، فإن ما يصدق على الشعراء الزوج الأفرو- أمريكىين يصدق على التينورى أيضا بالرغم من اختلاف اللغة .

وحق تكون أكثر انسجاما مع طبيعة الرأى فى الأفريقية عند الفئورى ، أو إن شئت ، حتى تكون أكثر أصرية واستيفاء يصعد الأفريقية الزنجية تقترن عن نسبتيل «يوريبى» «المبحث عنها من لدن «أورفوس» الأسطورى ، بوصفها معادلا للهوية بـ (سوتو) لأنها أبوى وأعظم تميرا عن خصوصية الإشكالية المهيمنة في العالم الأسود ، وهكذا تصبح أمام تقصى «أورفوس» الأسود لحقيقته المباداة ، كإعادة إنتاج دلالة بحث «أورفوس» عن «يوريبى» .

الذي أطلقوا عليه نحن "بنية تدوير الهبة" بما أنه تنويع تاريخي
سلسي، وتشكك زوي روي، وانهاير للكلية الزنجية. إن بقطة الوصي
هي أدلة إنجاز القفزة المطلوبة، وقاعدة حسم الإشكالية الهوائية.
وبلغات هذه البقطة فعلا تاريخيا، لأن كل فعل (ينم عن وعي من
خلال كثير من مناحي) (49)، فإنها تتضمن معنى احتماليا ونوريا، كما
نصيح تطلبا للمعكم أكثر منه تعلقا بالتقدم التاجز.

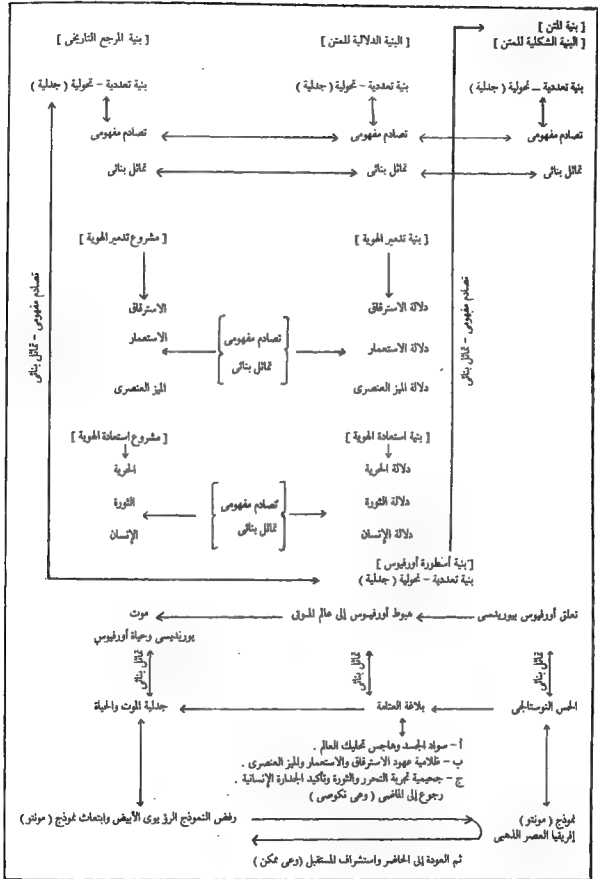
نخلص إلى القول بأننا لسنا بإزاء منشور نظري، وواضح
وتمسك، أو بإزاء بيان إيديولوجي من توقيع تكروما، أو سنجور،
أو سيكوتوري، أو نيريبي... بل نحن بإزاء كتابة شعرية لها أولياتها
إشترطتها الخلقية لأوليات ومشترطات المنشور النظري أو البيان
الأيديولوجي. للكتابة الشعرية شكل ودلالة خاصين، ومن تركيبتها
للمستعدين لمكتنا استنتاج زوياً عمدة للممارس تحمل في عمقها
مكتنا. ومن المعروف أن الكتابة الأدبية عموماً (ولو أنها تنصع عن
رؤية خاصة للعالم، فإنها تكون مسوقة مسبقاً، لدواعي أدبية
وعالية، إلى تعيين حدود هذه الرؤية، والغلب الإنساني التي يستحم
تحتها بغية الدفاع عنها)^(١١٠) وتوقفاً لأي طرح قد يرقى إلى الرؤية في
الوعي المتطين في الفن رغم علاقها بما يميز الممارس من تلويا النظرية
وتصرهاته وحواراته، أو ما يمكن أن تقدمه القراءة المهادنة لشعره...
نحسب لهذا نقول إن الأمر الأساسي لدينا هو أن الرؤية والوعي يتندان
عن سلطة الشاعر ونزوله، ويستقران، قوةً وفعلًا، في مكتونه
الشعري، أي في المتن الذي هو حتماً نية نصية مضمرة دالة أو
أكثر... هذا من زاوية، ومن زاوية ثانية فإن الفيتوري لا يكسب
أكثر مما عبر اهتمامه إلى الكتابة النظرية، ومهما أوفى أو ضل هذا
الانتباه، فإن الشيء الأكيد هو اهتمامه، بما هو ذات مبدعة، إلى
بلورة رؤية أدبية، ووعي كل يمكن، (لأن الوعي الممكن كان
الشكل والذاتي، لتلك الإمكانية الموضوعية التي يتوقف عليها إنجاز
الكتابة)^(١١١)، هل أن الأثر الذي سمنا هنا طبعا هو المتن أو شيء غير

وفي النهاية نقترح أن نسطر ملاحظة توضح آلية الرؤية الأوروبية في
المن ، بما هي وهي ممكن ، وذلك في إطار علاقتها مع البنية الشكلية
والدلالة للمتن ومع بنية الترجمة التارخية :

السالف ، مادام نجد ، باستارته للذاكرة الكلية ، تأكيد الحس
الماضوي ، والعزوف عن الانتغال بالآني والحتمل من القفضا
والأفاق . غير أن التحليل الثأني لهذا المتظهر للمره قد يبين عل
الوضعة الدقيقة لتطلل الشار إلى ، فإذلة إلى الماضي تتيسر هنا
مع ، إيجابيا ، أنها ترمى إلى استغدة فؤاد زو يوري سكوتو
بحكم عامل الهجمة البيضاء ، وبحكم إفراوات الحضارة البيضاء
ثم تحولها إلى وعى يمكن واحتمال به مصير الكلية الزنبية ، فهو
بذلك وعى ثوري ، اجتازي ، ومستقبل ، لأنه يعمل عل تحط
بجمل العواطف التي تحول بين السود وتحقق تصوره الحضاري

إن الكلية الزمنية الحالية في معظم جوانبها ثمرة لتصارف عوامل تاريخية متلاحقة يأتي في مقدمتها عامل العلاقات الاجتماعية مع العالم الأيضي، ولذلك فإننا نستطيع أن نستنبط - حين حوصنا حول استخدام هذا المصطلح - طاباقتها الفطرية (أو تصفية الحساب مع استخدام مثاقلة دالتا في صلب المشروع الزمني للزني، كما نستنبط أيضا، كنتيجة، أن الوقت الفطري، بالتفرغ إلى أنه مكون أساسي للزني أو الألفية عند الشاعر، هو أحد أبرز وأجل وجوه الاحتمالية والإمكان والثورة، اعتمادا على أن الفطرية في التطور الزني تعني قبل كل شيء - سر خروبه بين الكلتية الزمنية والكلية البيضاء - أنه تله الأخيرة في المسئلة وتاريخيا وأخلاقيا عن اغتيال، وموترو، أو الحقيقة الحضارية السابقة للهجمة البيضاء، ولأن الحركة الثورية لا تغتور ممكنة إلا حينما تصطبغ الأسطورة الإيديولوجية التي توظف أفكار التناسل مع مستوى الوعي^(٢٧)، وهذه الأسطورة الإيديولوجية تكمن أساسا في حاجز التاريخ والخيوط المحصورة البيضاء.

ولعل الحركة الثورية، في هذا الإطار، تجلّو مفهوميها المبني لتأخذ مظهر مشروع تاريخي من الضخامة بجان، يستهدف إحلال أسطورة إيديولوجية سواه. مكان أسطورة الإيديولوجية البيضاء، أي تعليم أسس المعادلة التاريخية المغبونة. «قضى البداية كان هناك العصر الذهبي، إفريقيا، ثم تلاه عهد التبدد والعريضة، عبققة (الوعي)»^(٥٨). ولإحدى نمودج الشريعة فلف المعادلة تأخذ صلتها متنامية الفعز على ذلك التاريخ، «عهد التبدد والعريضة».



- ٢٤ - في سؤال وجهه الصحفي الكاميروني أوسين ديوب Ouseyou Diop إلى الرواية الكاميرونية ويرى لينكنج Wolewe Linking من الدافع الذي جعلها تنمو رواية لها به أوفوس إفريقيا ، فقلت تعطي شخصية أوفوس ، في اليونان القديمة ، صورة شاعرية للحضارة للبيئة ، في حين تصورين لنا أنت وإقنا إفريقيا حزينا نسبيا ؟
- جواب : عندما نقبس شيئا فإن الأمر يتعلق ، بصفة خاصة ، بالإحاطة بالشكليات المتصورة لحفة عمدة . إننا لسنا في اليونان ، نحن في إفريقيا التي لها مشكلات جد متميزة . voir: (orphée Datic) de la Camerounaise Wolewe Linking. in: Al Bayane (quotidien) 10 emb sardo - No 2290 - Samedi 28 Août 1982 - p. 6.
- Joël Schick: (Dictionnaire de la mythologie grecque et ... ٢٥ Romaine) Ed. Larousse, Paris 1965, p. 122.
- Sami Nair et Michael Lowy: (Lucien Goldmann ou la dialectique ... ٢٦ de la totalité) p. 18.
- ٢٧ - تكل أرقام الصفحات للبيئة للمناخ الشعرية على موالها ضمن (ديوان محمد القنطري) للجلد الأول - دار العودة - بيروت ١٩٧٢ .
- ٢٨ - الدكتور محمد عبد الغني سمودي : (قطبها إفريقيا) ص ٢١٧ ، عالم للحررة ، أكتوبر ١٩٨٠ .
- ٢٩ - نفسه ، ص ٢١٣ .
- ٣٠ - كارلين جورج : (الغرب لتتصدد بنظر إلى إفريقيا البدائية ١٤٠٠ - ١٨٠٠ ، دراسة في التمركز المعرفي حول الذات) ضمن كتاب : (البدائية) تحرير : أدل ستايلو - ترجمة : محمد صفور ، ص ٢٨٣ .
- ٣١ - ما يلاحظ أن فكرة الدعوة لتغير ، بشكل أو بآخر ، في كثير من النصوص الشعرية الزمنية ، مما يجعلها موضوعا من الموضوعات المركزية في الشعر الزمني الأفرو-أمريكي . وقد ربنا هذا للمتح أثناء وقوفنا على قصيدة «مسألة الإنسان الآخر» للقنطري مثلا ، ضمن مقارنتنا لدلالة (الإنسان) في البحث الثاني ، كما نختل قصيدة «ألي نيويوك» للشاعر ليوبولد سيدلر ستورود أحد أجل المناهج لمجس الدعوة في الشعرية الزمنية :
- أصيحى السمع يا نيويوك ! آه تصق إلى صوتك المذکورى
تطلى
- صوتك الذى يرجع صدىا إلى أوروبا ، فلتجسب تلتفت بصوتك المحصرة
بما من الدم
- أصيحى السمع ليحد يديك تلك الملبكى لثامنا وما
للطم - طم - طم ، طم ، طم الدم وطم طم .
- voir: Leopold Sedar Senghor: (Ethiopes) in (poèmes) p. 115.
- وأي سؤال وجهه للشاعر أحمد عبد الحسي حبيزى حول من هم الأكثر أهمية لإقامة حوار جسدي مع باريس الجليل : (أهم الشبان الإفريقيين السود الذين يصلحهم المرء كترافى الشوارع والفتاحي ودخل عطلات لقرو . وهم في هذه القصيدة «محطات الزمن الآخر» يرمزون لحضارة الجسد والفترة ، في مقابل ساد باريس أو مصغفها الشائكة المصبرة العرش اللاني يرمزون لحضارة القدم والآلة) .
- مجلة (سيدلر) السنة الرابعة ، ع ١٩٠ ، الإقبن ٢٩ أكتوبر ، ٤ نوفمبر ١٩٨٤ ، ص ٣٨ .

- Lucien Goldmann: (Structuralisme génétique en sociologie de ... ١ la littérature) in (Le structuralisme génétique) Ed. Denoel/ Gonthier, Paris 1977, p. 24.
- Lucien Goldmann: (Marxisme et sciences humaines) Ed. Gal- ... ٢ limard, Paris 1975 pp 57 - 58.
- Lucien Goldmann: (Recherches dialectiques) Ed. Gallimard, ... ٣ Paris 1959 p. 49.
- Ibid, p. 46. ... 4
- Lucien Goldmann: (Marxisme et sciences humaines) Ed. Gal- ... ٥ limard, Paris 1975 p. 57.
- Ion Pascardi: Le structuralisme génétique et Lucien Goldmann ... ٦ in Le structuralisme génétique p. 122.
- Lucien Goldmann: (Recherches dialectiques) p. 50. ... ٧
- Lucien Goldmann: (Recherches dialectiques) p. 57. ... ٨
- Ion Pascardi, (Le structuralisme génétique et Lucien Gold- ... ٩ mann) in (Le structuralisme génétique) p. 124.
- Lucien Goldmann: (Marxisme et sciences humaines) p. 58. ... ١٠
- Lucien Goldmann: (Marxisme et sciences humaines) p. 79. ... ١١
- Sami Nair et Michael Lowy: (Lucien Goldmann ou la dialecti- ... ١٢ que de la totalité) Ed. Seghers, Paris 1973, p. 24.
- Lucien Goldmann: (Recherches dialectiques) p. 62. ... ١٣
- Lucien Goldmann: (Marxisme et sciences humaines) p. 58. ... ١٤
- Zador Tordai: (En lisant Goldmann) in (Le Structuralisme ... ١٥ génétique) p. 144.
- Sami Nair et Michael Lowy: (Lucien Goldmann ou la dialectique ... ١٦ de la totalité) p. 19.
- Lucien Goldmann: (Recherches dialectiques) p. 35 ... ١٧
- Lucien Goldmann: (Structuralisme génétique ou sociologie de ... ١٨ la littérature) in (Le structuralisme génétique) p. 26.
- Lucien Goldmann: (Marxisme et sciences humaines) p. 21. ... ١٩
- Reiner Rochlitz: (Lucien Goldmann: et la pensée du possible) in ... ٢٠ (Le structuralisme génétique) p. 194.
- Sami Nair et Michael Lowy: (Lucien Goldmann ou la dialectic- ... ٢١ que de la totalité) p. 19.
- ٢٢ - تشير هنا إلى استثمار جان بول سارتر لزمنية أوفوس في مقارنته الناضجة للشعر الزمعي ، والتي قدم بها لأطولوجيا ليوبولد سيدلر ستورود
- voir: Jean Paul Sartre: (orphée noir) in (Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française) de Leopold Sedar Senghor, p. 17.
- أوفوس ، ما جعلها تالف الشعراء الزوج بالأفريقي السود . فـ Letho Kesteloot: (Anthologie negro-africaine panorama critique des prosateurs, poètes et dramaturges noirs du XX^e siècle) p. 9.
- ٢٣ - كانت قد ظهرت في نيويورك خلال الستينات مجلة باسم (أوفوس الأسود) (Black Orpheus) أبتيع حرمها بعض الشعراء النيجريين الذين استغرقوا أفكار ليوبولد سيدلر ستورود ولكي يسير ، وقد كان قلب الرعي في هذه الجماعة البروفيسور أولي Ulm Beier من جامعة إيدان voir: Letho Kesteloot: (Anthologie negro-africaine panorama critique des prosateurs, poètes et dramaturges noirs du XX^e siècle) p. 246.

- ٤٦ - روجيه جاريدي : (حوار الحضارات) - ترجمة : عادل المرزا ، منشورات عويشيت ، أبريل ١٩٧٨ ص 100.
- ٤٧ Janheinz Jahn: (Muntu: L'homme africain et la culture néo-africaine) p. 123.
- ٤٨ Ibid. p. 126.
- ٤٩ Lucien Goldmann: (Marxisme et sciences humaines) p. 92.
- ٥٠ Jean Paul Sartre: (Orphée noir) in (Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française) de Léopold Sédar Senghor, p. 17.
- ٥١ Akmut Nordmann-Selzer: (La littérature néo-africaine) p. 21.
- ٥٢ - الدكتورة جوزين جومت عثمان : (مارلو ، متجور وحطارة الإنسان) مجلة (عالم الفكر) للجلد الثاني - أكتوبر ، نوفمبر ، ديسمبر ١٩٧٧ ، العدد الثالث ص 88.
- ٥٣ Lucien Goldmann: (Recherches dialectiques) p. 45.
- ٥٤ - يؤيد أغلب مثل الإنجليزيا الزنجية فكرة العودة إلى الأصول ، حل حين يمارسها آخرون ؛ وهذا ما ستلوه لاحقاً . حل أن ما يشجعنا حل معمم التزوع الموموي هو الاتفاق شبه الكامل بين اللغتين التزوج ، ما يشكل مولفا متجانسا ومتناسكا .
- ٥٥ - جمال محمد أحمد : (وجدان إفريقيا) دار التاليف لترجمة والنشر ، الخرطوم ١٩٧٤ . ص ٤١ .
- ٥٦ Pierre V. Zima: (La mise en scène de la dialectique, Trois modèles) p. 184.
- ٥٧ Pierre V. Zima: (La mise en scène de la dialectique, Trois modèles) in (Le Structuralisme génétique) p. 184.
- ٥٨ Jean Paul Sartre: (Orphée noir) in (Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française) de Léopold Sédar Senghor p. 38.
- ٥٩ Lucien Goldmann: (Marxisme et sciences humaines) p. 123.
- ٦٠ Lucien Goldmann: (Marxisme et sciences humaines) p. 123.
- ٦١ Reiner Rohlfitz: (Lucien Goldmann et la pensée du possible) in (Le structuralisme génétique) p. 194.

- ٣٢ - الدكتور محمد مصطفى هدارة : (تراث الشعر العربي المعاصر في السودان) ، ص ٣٨٧ دار الثقافة ، ١٩٧٢ .
- ٣٣ - نفسه ، ص ٣٨٧
- ٣٤ - ريف غنسة : (الفيتوري في مدار الفرية) مجلة (لوقت الأدم) العددان ١٥٣ - ١٥٤ ، كانون الثاني شباط ١٩٨٤ ، ص ٩٧ .
- ٣٥ - لم يكتب الشاعر بالتحقيق داخل الفضاء الإثني الأسود ، والمائل حل تلك هو ما رأيناه من تنوع إنساني ومن حسمية كوية ، في تلاقح دلالة (الإنسان) الفز للارتقاء في البيت الثاني .
- ٣٦ - جبرالد مور : (سيدة أجاء من إفريقيا) ترجمة : حل شلش ، ص ٢٢ كتاب الهلال ، ٣٢٨٤ ، ١٩٧٧ .
- ٣٧ - محمود أمين العالم : (حلا الديوان) (ديوان محمد الفيتوري) للجلد الأول - دار الرؤية بيروت ١٩٧٢ ، ص ١٠ .
- ٣٨ - Lylian Kesteloot: (Anthologie négro-africaine, Panorama critique des prosateurs, poètes et dramaturges noirs du XX^e siècle) p. 134.
- ٣٩ - نالت النظر إلى أننا حللنا المحور الدال لرحلات لفظة كثيرة تحمل حل السواد ، وذلك ضمن مقارنتنا للفسرى اللغوي في البيت الأول .
- ٤٠ - حسن اللبكي : (الحرافة في الأدب السنغالي) ستغور ، وه ديوب ، مجلة (تلاق) - ٩ ، ٣ ، يوليو - أغسطس - سبتمبر ١٩٦٦ ، ص ٤٦ .
- ٤١ - (Orphée D'afrique) de la Camerounaise Wéwéé Linkoung in Al 1 Bayane (quotidien) 10^eme année, N° 2290- Samedi 28 Août 1982 - p.6
- ٤٢ - Frantz Fanon: (peau noire, masques blancs) p. 6.
- ٤٣ - ريف غنسة : (الفيتوري في مدار الفرية) مجلة (لوقت الأدم) العددان ١٥٣ - ١٥٤ ، كانون الثاني شباط ١٩٨٤ ، ص ٩٥ .
- ٤٤ Janheinz Jahn: (Muntu: L'homme africain et la culture néo-africaine) p. 122.
- ٤٥ - حسن اللبكي : (الحرافة في الأدب السنغالي) متجور ، وه ديوب ، مجلة (تلاق) ص ١ - ٣ - يوليو - أغسطس - سبتمبر ١٩٦٦ ، ص ٥٠ .

خصوصية الرؤيا والتشكيل

في شعر

محمود درويش

محمد صالح الشنطوي

١ - التصديق للكشف عن خصوصية الرؤيا والتشكيل في شعر محمود درويش يوجب - بالضرورة - إدراكاً دقيقاً لمدن المصطلحين ، ومن ثم وعياً شاملاً بالسياق العام لحركة الحداثة الشعرية العربية على مستويين : الأول زمنى تطورى ، والثانى فلسفى فكرى ، يحيط بفهم الشعر لدى رموز هذه الحركة ، كما يلتفتى تعرف تضاريس الخريطة الشعرية الفلسطينية ومنجزاتها في هذا السياق ، ويوقع محمود درويش منها في إطاره الفنى والعمل وليس لهذه الدراسة المحدودة أن تزعم الإحاطة والشمول ، لأن التوفر على إنجاز هاتين الصفتين فوق طاقة أى دارس فرد . لذا كان لابد من الاختيار ومن هنا فقد عملت إلى انتقاء مجموعته الشعرية قبل الأخيرة : « حصار للدائع الجبر »^(١) وقد أعلت لي الحسيان - عند انتقائي هذه المجموعة - عدة أمور ، منها أن هذه المجموعة تشكل نصاً شعرياً يفضى برؤيا متماكة ، فيها خصائص الديوان بوصفه عملاً شعرياً متكافئاً ، ثم إن هذا الديوان كان إرثاً لمرحلة تاريخية حاسمة في حياة محمود درويش والفلسفة التى ارتبط بها ، بل على مستوى الأمة بأسرها ، فقد أنشئت قصائد الديوان في المرحلة التى سبقت حصار بيروت وقلته ، فعملت بلور النبوة وهذابت الرحيل . ثم إنها - على المستوى الفنى - تضمنت أشهر قصيدتين لمحمود درويش ، وهما « بيروت » و« بحر للتشيد المر » ، والقصيدتان تشكلان سياقاً متصلاً ، تبث فيه أبرز خصائص فن محمود درويش الشعرى . وقد حاولت أن أدرس الديوان في إطار منهج يأخذ في الحسيان أن العمل الفنى إدراك جمالى للواقع ، وأن العلاقة بين الفن والواقع علاقة نوعية بالغة التعقيد^(٢) . لذا فإن التركيز على الظواهر الأسلوبية المتميزة والذاتية في تديانها التشكيلية التى تقضى بالرؤيا هو منطاق الاهتمام في هذه الدراسة .

الارتباط بالإشراق الصوفى والجلس للمعرى ، وكذلك الرؤيا بمفهومها الحلقى^(٣) .

والمقصود بالتشكيل هو تلك الكثيرة اللغوية المصنعة بنسجها اللغوى المتميز . والرؤيا تبتنى تلقائياً من هذا النسيج ، وتبذل في فضائه الدلائل . وإنما كان من الحقائق المبرهنة أن الشاعر في مراحل الفنية الأولى كان يبتنى فكره اجتماعياً عملياً ، يدخل في إطار الرؤيا بمفهومها الفلسفى نتيجة لانتباهه الأيديولوجى ، الأمر الذى ترك بصمته على إنتاجه الشعرى ، فإذنا نرى أن الرؤيا بشروطها الفنية لم تتراجع في أثره اللائحة وإن ظلت تحمل آثار هذا الانتباه ، فقد

والخصوصية شرط أساسى لتحقيق الحرية الإبداعية ، ولا وجود لمثل هذا التحقق بدونها . ثم إن الخصوصية - فيها هي تفرد ويجاوز - لا بد أن تتم على مستوى التشكيل في تجلياته الأسلوبية التى يسمي الفنان جامعاً إلى ابتكارها بوعي ، متسلحاً بالخبرة الجمالية التى تفرز بالضرورة ما يجاوزها ، فيتبين عنها كيان فنى جديد ، له نسجه الخاص ، يمثل في بنى تشكيلية لها نسقها الخاص ، كذلك تبتنى عنها رؤيا ، فالقصيدة من حيث هي عمل فنى ليست إلا تشكيلاً خاصاً لمجموعة من ألفاظ اللغة^(٤) .

والرؤيا في الفن بمفهومه الحديث ليست فكراً متفصلاً أو انفعالياً آتياً ، وإنما هي حالة من حالات الكشف والتجلى ، ومن ثم فهي وثيقة

أولى الشاعر القضية الجمالية أهمية خاصة ، بعد خروجه من الأرض المحتلة .

ومن المعروف أن محمود درويش يتسم إلى الجبل الثاني من شعراء الحداثة في العالم العربي على المستوى الزمني ، ولكنه على المستوى الفني ارتبط هو وأبناء جيله من شعراء الأرض المحتلة بمرحلة الريادة والتأسيس ؛ تلك المرحلة التي كان الانبعاث هاجس شعرائها الأساس ، وخصوصاً لدى من عرفوا بالشعراء التمزجين ، الذين كان التجديد في الإطار الوزني مهم الأساس ، والتعبير عن الوجدان القوي بشكل توجهم الرئيس . وإذا كنا نستطيع أن نبين اتجاهين محددين لدى ذلك الجيل من الرواد والمؤرخين : يرتبط الأول منها بحركة التخليخ ، والتشبث بها دون تفریط في الموهوب الجمالي ،

والإهتمام بالتضحية بوصفها متناً وزنياً تراثياً ، واللجوء بالمتابع الملمح يستلهمها ويوظفها ، على نحو ما فعل التمزجون الذين استلهموا أساطير الميث وتسجروا رؤى المقاتلة من خلالها على نحو ما فعل السياب في العراق ، وخليل حاوي في لبنان ، وصالح عبد الصبور في مصر . وسوف نلاحظ أن بعض شعراء هذه المرحلة كان لهم اهتمامهم السياسية والاجتماعية للمقاتلة ، التي أفرزت هذه الرؤى المقاتلة ،

كما كان لدرويش وبعض أقرانه التوجهات الأيديولوجية نفسها ، فكانت الدعوة إلى التخلص من العاطفة المسرقة والجمود الكلاسيكي تستقطب جل اهتمامهم ، على الرغم من أن بعضهم لم يبعد كثيراً عن تلك الرومانتيكية الثورية ، التي تضحى بغير قليل من الوعي بحقائق الواقع الموضوعي ، من أجل الاحتفاظ بالرؤى للمقاتلة .

في الوقت نفسه ظهر اتجاه آخر مواز لاتجاه الأول ، يتمثل في بعض رموز مجلة شعر والمدرسة الحداثية اللبنانية بشكل عام ، التي كان يتزعمها يوسف الخال ، وأبرشفا ، وأسي الحاج ، وأدونيس وهذا الاتجاه يفت معاكساً لأصحاب الرؤى التاريخية الاجتماعية ، لهذا كانت المخامرة الشكلية والفنية المغوية تشكلان مناهج اهتمام شعراء هذه المرحلة ، فلتعمروا بالتجربات ، وياثربوع التجريب ، وكان موقفهم من التراث متناقضاً . وكانت مجلة الآداب البيروتية محور استقطاب الاتجاه الأول ، ووجد محمود درويش وشعراء المقاومة في الأرض المحتلة في مجلة الآداب البيروتية نافذة متممة لنشر إنتاجهم ، وبنوا مسموماً يطلقون بأصواتهم من خلاله ، حيث كانت قصائدهم تنشر فيها باحتفال إعلامي متميز . وقد ظل محمود درويش هو الشاعر الأبرز بين زملائه ، لكننا نلاحظ تملك خصوصياتهما من خلال تجاربه الخاصة في السجن . وإذا كان بعض مؤرخي حركة الشعر العربي الحديث يخلون شعر المقاومة في الداخل منزلة خاصة ، فإن ذلك يعود إلى مواقفهم العملية ، والتزامهم الثوري في مواجهة الأعداء ، أكثر مما يعود إلى المستوى الفني لقصائدهم ، وشعرهم كان يتميز بصور نارية ولهجة إيجابية مقفحة بالتحدي . غير أن محمود درويش كانت له خصائصه الفنية المتميزة على نحو ما سنرى فيما بعد .

وإذا كان البعض يرجع خصوصية الشعر الفلسفي المتطور في داخل الأرض المحتلة إلى وضع طراهر فنية أبرزها اصطناع لهجة الحديث اليومي في نبرته للحملة ، نتيجة للاحتكاك المباشر والتواصل بالحد ، فإن هذه الخاصية كانت تعد من المبادئ الأساسية لدى

شعراء الحركة الحديثة ، لا في العالم العربي فحسب ، ولكن في العالم بشكل عام .

إننا نجد شاعراً من جيل الزّواد ، كصالح عبد الصبور مثلاً ، يرى أن من أهم إضافاته إلى هذه الحركة استغلاله للغة الحياة اليومية^(١) .

إن اصطناع لهجة الحديث اليومي ، أو الاقتراب منها لدى شعراء المقاومة ، لدى محمود درويش بخاصة ، جاء عفواً ؛ فمن قصيدته الدائمة الصوت :

بطاقة هوية :

سجل أنا عربي

ورقم يطلق حسن قلب ... الخ

يقول إن هذه القصيدة ولدت ولادة عفوية حينما كان في لقاء مع ضابط إسرائيلي في دائرة الأحوال المدنية لاستخراج بطاقة هوية بعد بلوغه سن الرشد القانوني ، حيث سأله الضابط عن جنسيته فقال له : إني عربي ، فاستنكر الإسرائيلي ذلك . فقال له بالعربية : وسجل أنا عربي ، ثم خرج من عنده وهو يندب هذا المقطع ، إلى أن اكتشفت القصيدة^(٢) . وقد كان ذلك أمراً شاملاً لدى شعراء المقاومة بشكل عام ؛ فهو يقول : « كنا مجموعة شباب دون الثلاثين نفترق إلى أدنى مقومات البرد العمل على الهزائم التي يعاصرها وصينا وهزانا . وكنا نحاول كتابة الشعر دون أن نعي أنه شعر ؛ كنا نصرخ ، نترجم ، نحتج ، فلم نملك لغة تعبير أخرى » .

ويؤكد محمود درويش ما سبق أن أومأت إليه من انتهاء جيل الرواد حين يقول : « لقد تربينا على أيدي الشعراء العرب القدامى والمعادنين ، وحاولنا التعرف على رواد هذا الشعر في العراق وفي مصر ولبنان وسوريا ، ونحن لا يمكن أن نعتبر أنفسنا إلا تلامذة لأولئك الشعراء »^(٣) .

ولم يكن التشبث بالأساطير اللغوية ثمرة الاحتكاك اليومي المباشر مع سلطات الاحتلال فحسب ، ولكنه أيضاً جزء لا يتجزأ من المعتد السياسي والتلمذة الفنية لدى الشعراء الذين ثاروا على الحظيرة اللغوية والتنطع البلاغي التقليدي ، وخصوصاً نزار قباني ، الذي يؤكد محمود درويش باستمرار بنوته الفنية له ، وكذلك مظفر النواب ، الذي أوزنه تلك التربة الصرخة المخارحة .

أما الظاهرة الثانية التي برزت في شعر درويش ، وخصوصاً في ديوانه « عاشق من فلسطين » ، والتي تكمن في حسيان الوطن امرأة معشوقة ، والاتحام بالأرض التحلماً صورياً فهي ظاهرة شائعة في الشعر العربي الحديث ، وخصوصاً لدى نزار قباني وأضرابه من شعراء هذه المرحلة غير أن « خياله الغنائي المشرق » الذي يصل إلى أعلى درجات التخييل للمدح أحياناً يجاوز جميع العبارات الجاهزة السهلة في الشعر الوطني ، ليجهل لشعره جاذبية خاصة . . . إنه بسبب إقاعات شعره للنسابة ، وصورة الشفافة ، وبعده الألفية الأنيسة ودفه ومحاسن الخلفية ، ولوق كل شيء بسبب لغته^(٤) أكثر الشعراء الفلسطينيين تحيزاً .

وإذا كانت خصوصية الفنية في المرحلة الأولى من مراحل تطوره الفني ، تتمثل في تعبيره عن تجربته الخاصة ، التي كانت تشكل بهذا

ومع أونيس في اهتمامه بتجسير اللفظة واستغلال طاقاتها الكلامية ، وباليقين في نزعة التصويرية^(١٧) ، وبصلاح عبد الصبور في تألفه الحراري ورسائله اللغوية الشديدة ، وبالسبب في موسيقيته العالية وإيقاعه التميز . وهو لا يفتخ ضد مروحة التجريب ولكنه يمارض إفراتيا السلبية ، واستنساخها لنفسها ، فهو يثور على التجديد والحلقة اللذين يرد لها أن يتحولا إلى مرادفين للعلمية فيقول « إن هذا الشعر قد خلع الشعر من صلب حياتنا اليومية وجعل الشعر نكتة الناس الصالحة .. إنه يقول الضجر ، يقول التشابه ، يقول القصيدة إلى لفظة إخبارية أولعز أو إلكترون^(١٨) . وهو يرى أن الشعر الحديث منهك بكل عوامل الغرضي ، وأن هذا الشعر دخل في غطية جديدة ، ويرى أنه لابد من الاحتياح بقليل من الكلاسيكية العربية ، مؤكداً دور الموسيقى والصورة والقافية

وعل مستوى الشعر الفلسطيني يأن عمود درويش امتداداً طبيعياً للسباق التطوري في تاريخ هذا الشعر الذي بدأ بقاعدته الكلاسيكية عتلة في إبراهيم الشيباغ ، وبهي الدين الحلاج عيسى ، وعمد العنلاي ، ويوهان الدين العيسى^(١٩) . الذين كان شعرهم مثلاً للنزعة الإحيائية المتأخرية الكلاسيكية العربية الأمل في مصر . ثم جاءت بعدها حركة شعرية وطنية التحمت بالثورة ضد الاحتلال البريطاني والغزو الصهيوني ، فكانت ذات نزعة رومانسية ثورية ، تلامس أفق الواقعية في بعض غانجها ، وهذه الحلقة من حلقات التطور تضم إبراهيم طوقان ، وعبد الرحيم عمود ، وعبد الكريم الكرمي (أبو سلمى) الذين كان أشبه ما يكون بالجوهر في العراق ، بدلياسية اللغوية ، وبمويله الإحاديثية والإيديولوجية . وقد مهد هذا الثلاثي لظهور حركة شعر المقاومة ، التي برزت في الستينيات داخل الأرض المحتلة ، حيث تجد جذورها لكثير من الظواهر الأسلوبية .. في هذا الشعر قد برزت على نحو جلي لدى هؤلاء ، كالاستمالة بالأساليب والألفاظ المأثلية أحياناً ، ثم للزج بين صورة المرة وصورة الوطن ، وخصوصاً لدى أي سلمى . ونحن نجد آثار ذلك عند عمود درويش ، وخصوصاً في المراحل الأولى من إنتاجه . ويعترف عمود درويش بأية هؤلاء الثلاثة الفنية له ولأبناء جيله ، فيخاطب أي سلمى قائلا : يا أي سلمى ! أعطني لآري الياس الذي كنت أحب فيه قبل ثلاثين سنة . أنت الجبل الذي نبتت عليه أفياننا^(٢٠) .

وليس من باب المصادفات الغريبة أن يكون مكتب أي سلمى الذي سطر فوقه أشعاره في حيفا أول قطعة أثاث في مكتب مجلة الجليل الذي صدرت في الأرض المحتلة سنة ١٩٥١ ، وفوق هذا المكتب كتب عمود درويش ، وتوفيق زياد ، وسميح القاسم ، وإميل توما أضرهم^(٢١) .

وإذا كان بعض الباحثين يرى أن الشعر الفلسطيني المقالوم قد مرّ بمرحلتين هما المرحلة الغنائية الفصحائية ، التي ألفتها خصوصية تاريخية ، وأملت فيها خصوصية تعبيرية أسالت الفصحائية إلى أغنية راعشة يسكنها شيء من الانتشاء بالألم ، فقد كان لمحمود درويش فضل اختتامها بقصيدته الشهيرة «سرحان يشرب القهوة في الكافيتريا» ، التي شكلت بداية المرحلة التالية ، التي أنتجت القصيدة المركبة ، فالتفتت فيها القصيدة من الغنائية إلى متأرجح بين الغنائية

رئيسياً من أبعاد القضية العامة ، متوسلاً بما شاع لدى رواد الحركة الحديثة كما أسلفنا ، فإن قضية التوسيل ظلت هاجساً يؤرقه ، لا بسبب انتماؤه الحزبي فحسب ، بل بسبب الوضعية الخاصة التي وجد شعراء الداخل أنفسهم فيها ولم يتحضر الأمر على أديم المقاومة في الداخل ، بل امتد ليحمل الشعراء والكتاب الفلسطينيين للترتين في الخارج . ولذا نجد درويش في هذه المرحلة عصف :

قصائدنا بلا لون

بلا طعم .. بلا صوت

إذا لم نحمل المصباح من بيت إلى بيت .

ولكن محمود درويش يجازي هذه المسألة فيها بعد تدركها ؛ فهو منذ صدر ديوانه الثالث « عاشق من فلسطين » يستجيب لدواعي التطور عن مدى سبق إذ يقول : « وهكذا أرى أن خطوطاً تتحول نحو الزج بين الأدياء ، مما استلهمه صيغة أكثر مرونة تتسع لحركة الزج .. وقد حدث ذلك ما يشي بالتفائية ، إذ لا خيار لك وسط هذه الحركات والرموز في أن تقرر شكلاً^(٢٢) . لقد كان هذا التطور التوسلي استجابة حقيقية لتضامله مع معطيات المرحلة والحقا وتقنياً ، وكان للمرة مماناة حقيقة غاضبا الشاعر مع نفسه واحترق في أثريها ، فهو حيناً أصدر ديوانه « آخر الليل » الذي يعد من أفضل ما كتب ، استقبل بغيره ؛ فقد اتسعت الدائرة الإغائية الرمزية ، وخصت الصور الحطائي المباشر . وكان خروجه من فلسطين المحتلة بداية مرحلة جديدة في شعره ، ورسخت خصوصيته الفنية ، إذ حاول أن يوفق بين تعدد تجرته وتراكيبها ، وتوافر الحد الأدنى من التوصل ، وبين استشرافه لآفاق المرحلة في تحفيها التاريخي الحطائي ، ومواجهة تطور الحركة الشعرية بمبرأها الفني . وحاول جاداً ألا يقع في شرك الشكلانية المفضة ، وأن يكون حلياً في لعبه على لواتر المقامرة اللغوية ، فحاول أن يسلك سبيلاً وسطاً بين نبيج محمد عفيفي مطر يتعمده وعضومه وزيته الذي دفع ناقلاً كمحمود أمين العالم إلى القول عنه « إنها مدروسة دلالية ويلافيه جديدة^(٢٣) » ، ومدروسة أمل دنقل ، التي تشبث بالمفارقة ، وتصمتعن سبيل الأسطورة . ولا تخرج من دائرة التوسيل .. كذلك فإنه لا يترزع إلى خوض غمار التجريب اللغوي حتى شفا الخروج من دائرة الوعي ، والترسيع في سباق النص يتأكد نظام التشفير فيه ، دون الخروج إلى ألقائه المرحسية كما يفعل أوديس وأضرابه من شعراء الجدلثة أو القصيدة الأجدد على حد تعبير عبد العزيز القفاص^(٢٤) . فهو يتأني عن الصور العقلانية الصورية ذات التشعب المتفرق ، أو التناص الكثيف الذي يطغى على سياق القصيدة ، والدرامية التي تتعدد فيها الأصوات وتنبئ من خلالها الهيئات للتمنية ، وتنشطر فيها الوعي في تصادم تقاطع فيها الدلالات ، وتنطير في فضاء غير منظور . كما يتأني عن ذلك التنطير الشكالي الصوري لدى دماء التجريب اللطاني ، أو أولئك الذين يرون أن القصيدة عسولة لتبش عمل الحلم المتحرك^(٢٥) . إننا نجد في قصيدة عمود درويش بصمات كل هؤلاء في مزيج مدعش سبق أن أشار إليه صراحة في بعض حواراته ، فهو يلتقي مع محمد عفيفي مطر في ولعه الشديد بتكتيك التسلل والشك للمعبر للصورة ، ومع أمل دنقل في ولعه بالمفارقة واستدعائه للتمازج العليا ، وإرتباطه الجمعي بالمرحلة ، وسخرته لمرّة لمعطياتها ،

والشعرية، حيث أخذت الأرمسة تنلجج، والصور تكثف، والأصوات تتكاثر وتتعدد، فاقتربت لغة الشعر من لغة الحلم^(١٨).

وقد كان لمحمود درويش وضعه المتميز في سلسلة التطور والنمو هذه، وذلك لتفرد تجربته، فقد جمع بين لؤلين من ألوان اللعانة؛ إذ عانى تجربة الاغتراب داخل الوطن، وتجربة التغي خارجيه. لقد خرج في عام ١٩٧٢ ليتعرض لحملة عنيفة شنت عليه من الداخل والخارج، ففلسأ أحوال النفي، ثم فوجئ به بحقيقة الواقع فلكتسرت أحلامه. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى احتك بالتجربة الشعرية الحديثة في العالم العربي عن قرب، وليس ما حققته من منجزات فأكسبت خبرته الجمالية ثراء. لهذا فإنه لم يقع في أسر التضييق الذي عانى منه الشعر الفلسطيني المعاصر إلى درجة دفعت أحد الشعراء المتميزين في سياق هذا الشعر إلى القول بأن القصيدة الفلسطينية أصبحت ذات لغة معروفة وصلت حدّ التشبع، ولهذا كان النتاج الإبداعي خجلاً المحاصر رديئاً، سواء من الشعراء الفلسطيين أو العرب - على حد تعبيره^(١٩).

ومن المعروف أن درويش قد جاليل طائفة من الشعراء كانوا محافظين في تمجيدهم، ابتداء من راشد حسين، الذي ظل يرسف في قيود العمودية الشعرية زمناً ليس بالقصير، وتوفيق زياد ومسبح القاسم اللذين ظلّا حريصين على سمة التوسيل ونصاعة العبارة وجلالته. أما في المنفى فقد كان عازواً بأن سيفه أو جليله من شعراء المقاومة، وكان له تأثير في طائفة من الشعراء الشباب الذين ظلوا يمزفون على أوتاره زمناً ليس بالقليل. أما من سيوفه، مثل عدوى طوقان، وكمال ناصر، وعين بسيسو، فلم يفلتوا شأوه، وكان أبرزهم في التزامه وأقربهم إليه معين بسيسو، الذي يتنسى إلى جيل السرواد من الحداثيين، فقد ظل واضحاً ومباشراً في شعره، وكان يخلو بالخصوص، ويجعله قرين الردة والحروب، ويدعو إلى جماهيرية القصيدة إلى أبعد مدى. وعلى الرغم من تدخل الزعة الدرامية في بنية بعض قصائده فإنه ظل شاعراً ذا نبرة عالية. حتى في أعماله المشيرة والأشجار قوت واقفة، وعلى زجاج النوافذ، و دخلوا جسدي كساً من رمل، والقصيدة، التي تعد أهم إنجازات معين بسيسو، نجد صوت الوعي فيها طافياً، ولكنه يلتقي في نهاية المطاف مع محمود درويش في خصيصه من أبرز خصائص شعر محمود درويش في إنتاجه الأخير، وهي الحوار بين شطري الوعي، الذي هو أيضاً من أبرز خصائص الحداثة الشعرية، وعده الخصيصه تقترن بظاهرة أسلوبية أخرى أشار إليها إحصان عيسى، وهي الأكران المتخافرة المتلفة، ففي كل واحدة منها على أفراد تنمية الظل وإيماها، وفيها مجتمعة وحدة الإجماء على صعيد القصيدة والديوان^(٢٠).

ولكن هذا المزج لم يبلغ ذروته إلا لدى محمود درويش، حيث اهتمت أشعاره خاصة بهذه الكثرافات الحاشدة بالبرش المتحدثين من التاريخ مرة، ومن الحقول مرة أخرى. حفل شعره بإيجاز والمهرجين والشهاد ورجال البنوك، وعكست الصورة الشعرية كل هذا في مزيج مدهش من لمس المباشر الخطأ أحياناً، الذي يصيب بالدهشة والإثارة، ومن المستوى المنفتح من الأساطير والديانات والميتافيزيقا والأحلام^(٢١). ولا أجد أدق توصيفاً من هذه العبارات التي جعلت على لسان أحد أبرز شراة جيله من العرب.

وفي الوقت الذي نجد فيه شاعراً كمريد البرغوثي - وهو من الجيل اللاحق له - يسعى إلى كتابة القصيدة المكثفة، القائمة على الاقتصاد اللغوي، في محاولة للبناء بدلاً من التعبير، وكأنها مكتوبة بعين الكليما التي تحاول استنباط للمعنى من العادي، وتقوم على خبطة موسيقية أو لغوية أو إيقاعية أو فكرية على حد تعبيره^(٢٢)، نجد محمود درويش أميل إلى كتابة القصيدة الطويلة التي تترجم بحشد هائل من الحوارات والمشاهد والتداعيات. وعلى الرغم من اشتراك الاثنين في سمة أسلوبية واحدة، تجعل من القصيدة تشكيلة جامعة بين العمودي والتفصيل والنثري، فإن محمود درويش يغي الأقدم على نحو التواتر البارزة نتيجة لهذا الجمع. كذلك فإن محمود درويش أذاب اليومي والعادي والخيالي في التفصيل والالتزام والنثري، واستطاع أن يصوغ تشييد المتميز فوق ركائز التداعيات، في حين نجد البرغوثي - مثلاً - يعمد إلى التركيز على اليومي والعادي بوصفه هوماً إنسانية محضة، لا يتخبطان في التفصيل والنثري. فها يجده في قصائد الرصيف - مثلاً - لمريد البرغوثي، من تركيز على اليومي والعادي لا نجده على النحو نفسه عند محمود درويش. كذلك فإن طريقة بناء القصيدة، وأسلوب هذا البناء المتميز فيها هو عبارة تتضمن العلاقات اللغوية والصورية والموسيقية والإيقاع بمفهومه الكلي الشامل، والمراوحة بين المتجارب والتماثل، وعلاقة الأنا في داخل القصيدة بذات الشاعر والعالم من حوله، وإثراء الدلالة الكلية بجملته الأخوات الفنية الحديثة، واستخدام التشيد والأغنية والفنولوج والديالوج والمشاهد، وفتح النص لإغناكه بالفلكلور والأسطورة والتناقض وتوجيه الحركة العامة للقصيدة برسم مسارها، وخلق بنية متماسكة تتجادل فيها المحاور^(٢٣).

على هذا النحو من التعقيد تبدو البنية الشعرية لدى محمود درويش (كما ستكشف دراسة ديوان «حسان لمناجح البحر» فيها بعد) متميزاً بذلك أيضاً عن كوكبة ذاع صيتها في النفي، مثل محمد القيسى، الذي يمكن توصيف البناء الفني في قصيدته الشعرية في إطار المنهج البنائي المعروف. تبرز الثنائية في المراحل الأولى، وتتداخل القصص مع الدرامية في إطار بارز للمصال لا تمازج فيه العناصر ولا تتخاطل، وكذلك وليد سيف وغيرها من الشعراء^(٢٤).

ولعله من المقيّد - قبل أن نبدأ في معالجة الديوان موضوع الدراسة - أن نشير إلى حقيقتين مهمتين تعين الباحث على قرامة الشعر واصطلاح المنهج المناسب في التعامل مع شعره:

الحقيقة الأولى تتمثل في رؤية الشاعر لطبيعة الشعر ووظيفته؛ والثانية تتمثل في موقفه من الإبداع بوصفه عملية واعية لابد لها من استعداد خاص، ومن مؤهلات ضرورية.

أما فيما يخص الأولى فإن الشاعر يرى أن الشعر «رؤية ثورية للحاضر، ورؤية للمستقبل. ولذا نكتب؟ لأننا جديرون بالتأنيث إلى الحياة، وندعوا إلى الإحسان الدائم لهذه الجداوة»^(٢٥).

ويرى كذلك أن لا مبرر لحرب الشعر العربي من واقعته إلى الرمزية، بل إن الواقع الحالي للشعر العربي يثبت بشكل قاطع أنه يشترك مع الواقع بجملة وشجاعة على حد تعبيره^(٢٦).

وهو يقول في موضع آخر: «يجب أن يكون للقصيدة دور ثوري

ولا يسفر الجدل بين هلم الأطراف المتناقضة عن توليد رؤيا جديدة، أو تنمية موقف متعين، أو استكشاف كفن جديد، بل تراوح مكانها في تعاديات كثيفة وكأنا لحظة الخاضع العسر التي تحيى بوجع لا نهاية له.

يضطرب المكان بقلق زمني متوتر؛ فهو صحن الإرجال الدائم الذي تنمحي فيه الأمكنة الواقعية للصحن في الأمكنة التاريخية التي يتكلس فيها الاغتراب والأفول والسنين، أو تنتظم في رؤيا حلمية، فتتراسل الأمكنة كما تتراسل الأزمنة. ويستحضر الشاعر التاريخ في دورته الأزلية، في مؤشر يقترب من تحوم العتب والعدم. والمتألمين الرئيسية في الديوان... فضلاً عن تمحورها حول قطبي الزمان والمكان... تنسحب في اتجاهي هما الغناء والحوار.

الزمان: سنة أخرى فقط، اللقاء الأخير، الحوار الأخير، يطير الحلم، موسيقى عربية، نحن فجرى.

للكان: ألبية، أنطلمية، صحرار حوار شخصي في سمروند، رحلة للحنى إلى الأقصر، قصيدة بيروت، تأملات سريعة في مدينة قدية وجيلة.

يتضح من المتألمين بروز الاتجاهين المذكورين، وهما الغناء والحوار؛ فالغناء مثلاً يبدو في: موسيقى صرية/نحن فجرى... إلخ. والحوار في: الحوار الأخير/روسا/حوار شخصي في سمروند... إلخ.

هذا مستوى دلالي أول وهام، يفتشد بتضخيمات نصية نفسية كثيراً من حقائق المرحلة وترتبط بها. إن ثمة تحققات حياتية واقعياً للمناصر الأساسية في المنظومة الدلالية للديوان على مستوى الأمكنة والأشخاص والأحداث: الحنى، كاهل، عز الدين القلق، ومجاهد أبو شرار، ولا تقتصر العلاقة بين الشخصيات التاريخية والماصرة على الإسقاط أو الرمز، بل يقوم بينها تفاعل خلاق، يفتح أفقا دلالياً رحيباً، يتخذ شكل القناع نازع، ويخلق في فضاء الأسطورة نازعاً أخرى. ويثل هذا التراسل والتفاعل يتم على المستوى المكاني: قرطبة وسمروند وبيروت ودمشق وحلب، وكذلك على المستوى الحنى: الأرحال والانتقال والشتات، وله سرجمته الأجسامية والتاريخية والدلالية أيضاً. فقضايا الديوان كتبت في مرحلة انتقالية تشكل انعطافة مهمة على مستوى التاريخ العام من حيلة القضية التي تشغله، وعلى مستوى حياته الشخصية. فقد كتب هذا الشعر في المرحلة التي سبقت حصار بيروت في عام ١٩٨٢ والمرحلة التالية لهذا الحصار.

وكان قد عانى أهوال تلك الأيام العصية في بيروت، ومراراً الرجول عنها. من هنا كان عور الاسترجاع الذي تتم من خلاله استعادة التاريخ واستدعائه، يجعل قدراً كبيراً من الكثافة على مدى قصائد الديوان كلها. والاستعادة لا تأخذ شكل الحضور الذي يثبت من رحم تفضيه فحسب، بل تمسار وجوداً حاداً للمفارقة الفاجعة الضالجة بالسخرية العميقة.

ويستجيب البث للمعزى لقضايا الديوان لما سبق أن أومأت إليه من تقاطع تيار (الغناء/الحوار). وهذا التيران هما السائدان في كل قصائد الديوان، ولا يكاد يخلو أحدهما حتى ينفتح الآخر، يؤثرهما نفس ملحمي صائب، تنظم فيه النزعة الغنائية مع

في اللغة وفي الوعي العام. ولا أستطيع أن أتصور أي شاعر خارج الواقع... وحتى المتحمسون على الواقع هم أيضاً سياسيون؛ فهم يعادون السياسة لأسباب أيضاً سياسية. وهي تريد أن تطرد أي علاقات أو تفاعل بين الشعر وبين الواقع. فهي قصيدة لا يحفظها ولا يبتاعها الناس، لا تفعل فيهم، فهي قصيدة ميتة^(٣٧). وهو يرفض مقولة أن القصيدة تكتب للناس، ولما تحفه من تغييرات في داخل نظام اللغة.

من هنا يتبين للدارس أن عمود درويش يثبت بالرؤية الواقعية الملزمة، التي ترى للشعر دوراً ما، ولكنه يصير على أن تكون علاقة القصيدة بالواقع علاقة حالية؛ فهو يصير على أن يتم الالتزام والحداثة والتجديد والثروة على مستوى البنية الداخلية للقصيدة^(٣٨).

أما فيما يتعلق بالحقيقة الثانية، المتصلة بموقفه الفني، فهو أسبل إلى البناء المحافظ في حركة الشعر الحديث؛ يرى أن الحداثة هي الاستعداد الطبيعي لتاريخنا الثقافي والحضاري العريق، كما أن الحداثة هي ليست كما يفهمها بعض الحداثيين على أنها يجب أن تعتمد على الإغراب والسهولة والبساطة هما من أهم عناصر الحداثة عنده. وهو لا يرى إمكانية لتطور حقيقي للشعر إلا من خلال تاريخ الشعر العربي، على نحو يصحح معه الشعر العربي معبراً عن الإنسان الجليل في الزمن الذي يعيشه. وهو يعتقد أن الوزن لم يكن في أي وقت من الأوقات عائقاً دون تطور القصيدة؛ فهو شديد الحماسة للثورات الإبداعية في الشعر العربي. يقول: «لا أستطيع أن أتقبل قصيدة لا تفتح وأخشى أن يكون بعض الداعين لطم الرزون في الشعر الحديث يفعلون ذلك بسبب عدم إطلاعهم للغة العربية^(٣٩)». وهو يرى أن الموسيقى والصورة والقافية أدوات خارجية أساسية لربط القصيدة بكنائها ويرى أنه لا بد من الاحتياج بقليل من الكلاسيكية العربية لإتقان الآخرين بأن الشعر العربي الحديث ليس سهلاً إلى هذا الحد^(٤٠). وهو يؤكد أن الأدب الكبير يحتاج إلى جهد كبير؛ وصياغة الجهد يحتاج إلى شروط استقرار أولية؛ ويقول: «على الأدب العربي أن يصرف مساهمت عمل يومية، ويوجد وانضباط لإنتاج أليه^(٤١)». ويقول عن نفسه: «ظروف متفاني وفرت لي متاعاً أفضل للانتباه إلى الأدب؛ توصلت إلى أهم إنتاج حقيقي في حياض وهو أنني أصبحت كسائياً متضبطاً^(٤٢)». وهو ينفي أن يكون الأدب مجرد هوى أو مجرد إلهام وفي ضوئه متين الحقيقتين: إلهامه بدمر ما للشعر، وإتيكده صله بالواقع والالتزام به. ثم تأكيد ضرورة التجديد بوعي وإرادة، يمكن الولوج إلى رحاب ديوانه «حصار لدائع البحر».

٢

تتم قصائد الديوان لدى الإطلاعة الأولى على عناوينها الرئيسية عن محور جدلي أساسي يقوم على تراسل الزمان والمكان، ومنه تتبع سائر التناقضات الضمنية التي تشكل قطبي المعادلة الدلالية فيه:

الانفصال والانفصال، وما يومية إليه من تنائية اليقظة والرحيل. والحركة والثبات، والحضور والغياب، ثم الماضي والحاضر، والتاريخ والواقع، والصمت والسكون، والغناء والحوار، والتأمل والصراع.

بحيث تبدو بعض الأنماط الأسلوبية كأنها مقصودة لذاتها - على نحو ما سيوضح فيما بعد - ولكنه لا يعد البنية اللغوية هدفًا في حد ذاته فتبتهم عندئذ الدوائر في سلسلة من الإحالات غير المحددة . وفي مستوى آخر من مستويات التفصيلة عند يكون التركيز على التعبير الذي يتطوّر على شيء من الزاوية ، يقي البنية اللغوية قدرًا من المدى الاستعراضى المقصود ، حيث لا يفضى المجاز الكثيف في الجملة الشعرية إلى الدلول مباشرة ، بل يشد الخلق إلى التركيز الذي يقوده عبر سلسلة من الإحالات إلى الدوال المختلفة ، ليلامس الآن الدلالي المقصود . غير أننا في هذا الديوان لا تصادف تلك البنية المعقّدة التي تبرز فيها الوظيفة ما بعد اللغوية ، على نحو ما لاحظ الدكتور جابر عصفور في قصيدة الشاعر « بين حلمي وبين اسمه كان موق » ، حيث يتم التركيز على نظام الترميز^(٢٣) . صحيح أن اللغة تحتل بؤرة اهتمام الشاعر ، على نحو ما هو معروف في دواوينه الأخيرة ، وتستطيع أن تنصّب كثيرًا من الإشارات التي ترد في قصائد الديوان مستهدفة لإسراء اللغة بما هي طرف أساسي في المعالجة الدلالية ؛ ولكن اللغة عند درويش تظل - في أقصى درجات التناسب - لأنماط الجديلة - بنية دالة تحمل إلى مرجعياتها خارج النص . تصرى الدلالة ، وتذبح بالحطاب الشعرى إلى مستوى الإفضاء المباشر . وهذه المستويات الثلاثة تمثل في هذا الديوان على نحو شديد الوضوح .

في إطار النمط الأول من أنماط البناء في ديوان عمود درويش التي أشرنا إليها سابقاً نلتقي بالقصائد التي تصاعدت في حركة دائرية تظل التحولات فيها محكمة يسبق منظور يصممها الشاعر ويصممه منذ أن يشرع في كتابة القصيدة - فيما يبدو - تتماثل فيها الأنماط النوعية والأسلوبية ، وتتأخذ الحركة فيها طابعاً استقصائياً ، يلدو في حدود الشرفة الخنائية . والملحح للأسلوب الأساسي فيها يتكبد على التناقض الشرطي (الفعل ورد الفعل) في حركة غراضية تراوح مكانها عبر بناء لحني ميلويدي ، يقوم على التماثل لا التباين ، ويعتمد على الاستفهام في إغناء دورته بالحركة وللد التصاعدي . والاستفهام هو المبدأ الرئيسي الذي ينقل القصيدة من الوقوع في سرقة السكون ؛ إذ يشعن المقاطع بحول انفعال ينتهي إلى قرار سكوتي ؛ فحركة الأفعال معقولة إلى أداة الشرط ، كذلك فإن الأفعال تندرج في إطار أحادي الدلالة ، ينبىء عن رؤى مأساوية متواترة ، والنزعة التكرارية الخنائية تنحصر هذه البنية التماثلية ، التي يرفلها نظام تقني إيقاعي جهمي ، فالبنية الصياغي يقوم على التجاوب لا على التجادل وتندرج في هذا قصائد : « نحن عجبى » ، « وموسيقى عربية » ، « و أمّية » ، و « أتدلسية » ، « وصراخ » ، وما تلاها من قصائد .

ففي « نحن عجبى » يقوم البناء على المقاطع المشهدة المتحوّلة ؛ ولكن للمشاهد في المقاطع مخزق بآنية لغوية تنحرف بها من طبيعتها الحسية البصرية ، وتتحمّل بدلاتها المروعة ؛ إذ تحمل علاقات التراسل فيها على العلاقات الواقعية المحددة . ففي المقطع الأول :

شارع واضح

وينت

مخرجت تشعل القمر

ويلاذ بعيدة

الدرامية التي تبتني من رجها . فالأسئلة الكثيفة التي تتلاحق في شكل تناميات منمجرة تعبر عن انشطار الوعي والاشتبك في مساهمة لوجج تمثل التفلان الداخلي الذي أسفرت عنه المرحلة ؛ فالبنية الدرامية لا تقوم على تعدد الأصوات وتشابكها بقدر ما تمثل الصوت الواحد الشروخ ، الذي يلمح إلى الحوار مع ذاته ، ومع أطراف غير منظورة ، تدكس بشكل أو بآخر غزق الذات الغنائية في اصطدامها بمعطيات المرحلة .

من هنا كانت ملاحظة أن عمود درويش يلغى المسافة بين الذات والموضوع ؛ فال موضوع^(٢٤) هو الحركة الداخلية التي تقسم الذات وتعيد توحيدها ، إذ يلمح الشاعر إلى الحوار المنكّر للأطراف الذي يأتي على شكل نداعات داخلية تقسم الذات إلى تقيضين متجاوزين . وهذا يندرج فيما يسمى بالحالة الفروقية ، التي تشمل في اختراق السياق اللغوي التقليدي وتجزئته ، وإفهام الأوان من الحوارات المشحونة بالتساؤل ، والانتقال المفاجيء من نسق إلى آخر ، تعبيراً عن التصديق الماهل الذي تعان منه الذات الشاعرة . وهذه سمة عامة في الشعر الحديث ، ولكن ما يميزها عند عمود درويش هو أن تلك الحالة تظل مستقطبة إلى محورها ، مشدودة إلى مرجعيتها ، ولا تنزع في فضاء دلالي ، أو توميء إلى ضروب من التفكير يسبب للذاكرة التاريخية ، بل يبقى على قدر لافقت من التماسك الرؤى الواضح . فهي لا تتصل عنده بهجوم الذات وعلاها الداخل بقدر ما تشترك مع تناقضات الواقع ، وتسعى إلى التصالح للحال معه . لذا تتطوى هذه الحالة على قدر هائل من الإشارات التتابعية إلى المقارعة الماثلة في صميم الموضوع .

وتبرز أنماط بنائية متعددة في الديوان ، النمط البنائي المعلق ، الذي يقوم على تشكيل دورة لحنية متسقة ، تبدو فيها عناصرها الثنائي التحول والاستعراض المشهدى المتواتر ، في إطار بناء دائرى ينتهى حيث بدأ فيتحوّل بين قطبي الحضور والغياب . وهناك نمط آخر ملحمي ، ينظم الحوار والسرد والقص والتداعي القائم على التحول ، الذي يتم من خلال التراكم . وهو النمط السائد في الديوان . وهذا النوع من البناء تغلب عليه النزعة الدرامية ، التي تبتني من انشطار الوعي على نحو ما أسلفنا ، ولكن الحضور الختافي يبقى كثيفاً على نحو واضح ؛ فالحاضر يقوم بعملية استدعائه متلاحقة ، تتداخل فيها السياقات متداخلاً بتركس الحالة الفروقية التي أومأنا إليها .

ولما النمط الثالث فهو أقرب إلى المذكرات الشعرية ، التي يغلب عليها الطابع التأملي السكوني ، الذي يجرى في نخاع الوضعية التاريخية ، ويستقصى تضاريسها ، مازجاً بين الغناء والدراما والقص والشيد . ويسيطر على الديوان بأكمله نزعة غنائية تتوسل بالتشديد الذي يتكرر في شكل مقطوعات في كل قصائد الديوان

وليس ثمة من يظن أن عمود درويش في بنائه لقصيدته يمزج بين مستويات ثلاثة تتقاطع في نسج القصيدة ، حيث يبدو - في المستوى الأول - تركيز الشاعر على نظام الترميز ذاته ، أي على السياق اللغوي ، أي بنية القول على النحو المذكور في القصيدة الحديثة بشكل يلتفت الانتباه إلى ما يحتميه النسيج اللغوي من ظواهر أسلوبية ،

تومس إلى التحول الأساسي الذي يؤكد ما سبق أن أشرنا إليه ، حيث

الانتقال من الحضور إلى الغياب ، إذ تحول البلاد الحيام ، رمز الاستقرار والثبات ، ورمز الأرحام والسفر . وإضافة « حيام » إلى ضمير التكلم يبنى عن السمة الغنائية ، ويشير إلى ملصق أساسي لدى حمود درويش ، وهو اختزال المسافة بين الذات والموضوع . كذلك يؤكد خاصية أسلوبية بنائية ، تتمثل في سمة حدائية ، أناسها تدعير العلاقة التغليبية الإشارية بين الكلمات والأشياء ، حيث لا تفرد الكلمة إشارة إلى الشيء وتسمية له ، فالقمر الجراح ، والصمت الذي يكرس الريح والمطر ، ويحمل البئر ليرة في يد تسج المطر . . وكل هذه الكلمات بلا استثناء تتصل عن علاقتها التقليدية ، ويدلونها القاموسية ، وتتدخل في علاقات جديدة ، تتعرف بالدلولات إلى أفق إيماجية رحيمة تحمل اللقطة الفريدة أشبه بالإشارة العامة . ولكن الشاعر يثقف من غموضها بما يمنحه للمقطع السابق أو اللآحين من عنصر حلقى يضيء الصورة ويفجر دواها بالإيحاء الذي يتسق مع الرؤى مع العامة . فهو حين يتحدث عن « الحائط السليح ، والبيت الذي يخفي كلها ظهر ، والقنطة اللين يرتصون أو ينانون في المرمر » يشير إلى وضعية واقعية تكرر مسألة الرحيل المستمر ، والمطارد التي يعالج منها شبيه . وكذلك حين يتحدث عن « الزمن الفاضح ، والموت الذي يشبهنا إذا عبر ، وكذلك رحلة المعجز والتعب من السفر » يجرى في نخاع الواقع في تشكيل لغوي لا يتوصل بالإبلاغ فحسب ، بل يغلف ذلك بغلالة استعارية تتعرف بالدول عن مدلولاتها إلى حد ما .

وهو في قصيدة « لحن جبري » يصفها عملة لللك النمط البائلي الذي أروانا إليه ، يحدد شيئاً من التطور على أسلوبه المألوف في بعض قصائده التي تقدم على القصص ، ومن ثم يصبح الحدث قوام القصيدة ، حيث عن نحو ما نرى في « قصيدة الحيز » ، وفي « قصيدة الأرض » ، حيث يتناثر الحدث ويتفتت ، وكذلك الزمان والمكان والشخصية ، في إطار غير متجانس يقوم على التضاد ، ويعمل على إزاحة الحدث وتغييره ففي « لحن جبري » والقصائد التي تماثلها في الدوايان يثقف الشاعر من دور الحدث ، ويقوم بتعميشه تماماً ، ويتشبه به إلى الخلفية المحض فيجعل منه عنصراً من عناصر المشهد ، ويأتي به إلى الخلفية العامة للقصيدة ، فيكتسب سمة ملحمة عامة ، ونحصر به يتوالد سردياً في ظلال الصور المتتابعة التي تسجل تأنساً مضطرباً على تقدم الوعي ، حتى إذا انتهت للشاهد أحسبنا بظلال الحدث الصام إليهم ، الذي يوحى من بعيد بجراح المسألة في حركتها التلوغرافية العامة ، التي لا تتنب فرداً في حلقه متعينة ، بل في سياق تاريخي ينتاب شيئاً بأكمله . لكن الشاعر يظل عسكاً بتجهيه العلم الذي ظهر في دوايونه السلبية ، والذي يقوم على محورين أساسيين في القصيدة ، يتمثلان في المحور الحدثي ، والمحور التشكيلي الذي يمتنع المشهد خصيصته الشعرية^(٣٤) .

وفي إطار هذا النمط البائلي المغلق تندرج أولى قصائده الديوان « موسيقى عربية » . وهي تقتصر إلى التشكيل الحلقى وتستعشع عنه بالتشكيل اللحني الإيقاعي ، الذي يتكبد على التكرار المضطرب للأنسق الأسلوبية ، في سياق تملل استعراض ، يستدعي الصورة المراتبة الانعكاسية من أعماق الشعور بوعي تام ، وينزعة تعبيرية

ويلا دلا أثر

ص ١٣

يُتَجرَّعُ للمطر الحسي بعبارة « خرجت تشعل القمر » حيث تتخطى القوة المجازية هذه العبارة الصورة الحسية وتمتدحها بملحها الشعرى للفرق .

وتشهد العلاقات السباقية شيئاً من التغير والتحول بين مشهد وآخر ، مع المحافظة على النسق الأساسي في التكوين اللغوي للمقطع ، حيث الجملة الاسمية التي تتكون من تكرة موصوفة ومعطوف عليها بلا وصف ، وشعر هو جملة تشكيل البؤرة الدلالية الأساسية ، وفعلها المضارع هو مناط الحركة داخل المشهد . لذا فإن التحولات تتباه عبر المشاهد المختلفة بإضافة جل فعلية فعلها الأساسي على إلآخي أو فعل ماضٍ . وكليا أولفنا في تتبع المشاهد ازادت الكثافة المجازية ، أو اكتظت بالصورة الحسية للباختة . ففي المقطع الثاني يضيف الشاعر إلى العبارة الشعرية للمخترة عبارة جديدة تدمج البعد المجازي فيها ، إذ يقول :

أفهي يا حبيبي

فوق رمعي . . أو الوتر

وفي الثالث :

يحمل البئر ليرة

في يد تسج الشجر .

(ص ١٤)

وهذا مثال على ازدياد الكثافة المجازية أما الصورة الحسية للباختة فتتمثل في المقطع الرابع ، حيث يقول الشاعر بعد ذكر النسق المألوف في بناء المشاهد المتتالية كلها :

ربما يقتلوننا

أو ينانون في المرمر .

(ص ١٤)

والدائرة الدلالية التي تتحرك فيها الأفعال تنج من البائلي إلى التدمير ، ومن الحضور إلى الغياب ، ومن الإيجاب إلى السلب ، في حركة تنازلية ناجمة عن الرؤى عن الغنائية التعليمية . وفي في مجملها ذات طبيعة حركة حسية فاعلة : الخروج والحفر والكسر والاختلال والقتل والاشتهاد والانتها . ويلاحظ أن الانتها والموت والقتل والخروج يشكل محور الغياب ، وهو المحور الطائفي على دلالات الأفعال والقافية الرائية الساكنة تؤكد السمة التأميلية الغنائية في القصيدة ، كما أن نهاية المقطع الأول :

ويلا دميعة

ويلا دلا أثر

وعائلها مع نهاية المقطع الأخير :

وخيامي بعيلة

وخيام بلا أثر

(ص ١٥)

توشك أن تلامس أفق الرومانسية ، مشحونة برق استقصائي يغرف في اللحظة . لهذا كانت صيغة (كليا) التي تتضمن معنى الشرط معقولا إلى الزمن ، وعكسا به في لحظة الفعل التي هي الصيغة التسمية السابقة ، حيث يشكل للحرر الأساسي في مستهل القطع ، كذلك فإن المطلع والقطع اختلى بتماثلان :

أليت الفتي حجر يأليتي حجر

ويعتمد على صيغة التمني . إن الفعل ورد الفعل التمثيل في الشرط وجوابه تمنحان الحركة البتائية خاصيتها الغنائية الأساسية ، التي تراوح بين الحركة والسكون ، فلا تتطور . في تمام مقطع ، بل تظل في جوشان خاص يمر من لحظة التوتر والتأمل . وتشكل الملاقة بين الذات والأخر بعدا تهيؤيا ، في تمثال تكراري يعد النزوع الدراسي ، ويحل التجالوب على المتعارض ، والتماثل بدلان من التناقض ، ولا يشكل الآخر أي عنصر فاعل أو مغلق ، بل يمتد إلى الطبيعة ، فكل الصور والمصادر واللوحات تبقى فيها الظواهر الكونية الطبيعية هي المقابل للذات ، فتشتت أسباب الصراع والحركة : السحاب والمصفورة والجنتارة والبرق والخيزرة والفلوز . إلخ . كذلك فإن الإيقاع الوزني يبدو جهرا (مستغلن فعان) ، يقترب من البناء العمودي الميلودي

والقصيدة الأخرى التي تنتمي إلى هذا النمط من البناء (وهي الثالثة في ترتيب الديوان) وهي « آنية أندلسية ، صحراء » ، يخفى فيها ذلك التعديد المصادر ، وتلك الدورة اللحنية المحكمة ، ويصبح التكرار نوعا من التعريض ، فيخفى الصوت الواحد الذي يطغى على الآخر ويتجاوب معه ، ليدخل صوت جديد هو في حقيقة الأمر بعد من أبعاد وهي الذات . كذلك يتنحى الجبري السري لصالح الطلي الإثنائي ، فلا يصبح الشرط سيدا للموقف ، بل يطغى الاضطهاد ، ويندرج التماثل والمتجاوب ليفسح مكانه للمختلف والمفاجيء والغريب . ويخفى الإيقاع الوزني ليطغى الثرى والإيقاع المحشد في البنية الصورية اللغوية :

« ولكن الأرض أوسع من شكلها ، وهذا الحمام الغريب حمام غريب . وصوت رحلي القصير إلى قرطبة » .

ويتحول التكرار المنتظم داخل الدورة الإيقاعية في القصيدتين السابقتين إلى استمداعات غير منتظمة في تيار التدايعات المتدفقة ، التي تنف على تحريم الوصي ، ولا تخضع لسلطانه ، ويصبح غمطا في السجع اللغوي المتكاثف داخل القصيدة ، ويأتي كاختراق متكرر ، يصدم وهي المثاني ويثيره إلى البنية المارقة في مستواها الشمولي ، الذي يتخطى حاجز العبارة ، كقوله :

« وصوت رحلي القصير إلى قرطبة »
وقوله :

« هل اخترت أمي وصوتك »

ويوظف الشاعر واو المعطف المكررة بكثافة ملحوظة في الجمع بين اشتات من الجمل التي تبدو غير مترابطة ، تقترب من التدايعات

اللاواعية ، في انعطافة ملحوظة تركز على الصياغة اللغوية ، وتشكيل العبارة ، بل تصبح الإشارة إلى ذلك من صميم المهم الذي يؤرق الشاعر :

« سهل وصعب دخول الحمام إلى الحائط المغوى ، فكيف سنبلى أمام القصيدة في القير ؟ صحراء صحراء »

وهنا تراجع مسألة التوصل عن صدارتها وأولويتها . وتنوع التركيبة البنائية للقصيدة فيدخل فيها الحوار والاستفهام والذات والجبري والسري ، وتتقاطع الدلالات ، ويدخل الشاعر لعبة الضمائر . ويحل التقاطع على التابع ، ويشكل الحوار بداية انقسام الوصي على نفسه وتعدد الذات على كينونتها ؛ ولكن النفس الغنائي يطغى على الدرسي الذي لا تملكه كلمة (غن) في مقاطع عدة من القصيدة فحسب (ويتلو كأنها حلقة وصل ضرورية ، تشد أجزاء القصيدة إلى عزمها ، فلا تخرج عن تأدية الوظيفة الاستقصائية التي نلحمها في قصائد بدر شاكر السياب) ، ولكن « الانكشاف » والتكرار عبر الصيغ الطليبة المتراكمة يؤكد هذه السمة ، فضلا عن التشكيف المائل في استخدام ياء التكلم ، حيث يبرز النزوع التعميري الوبحي ، إضافة إلى الملمح الحلمي ، والتشكيل اللغوي الإيقاعي ، الذي يجعل المائدة اللغوية الواحدة عمودا للعبارة ، يتكرر على نحو مقصود في صياغة متعمدة ، تركز على الإيقاع العيشي للسباق :

« لعل أميأروا سيحيمي إعياري من الأعيار الأغير »

إن التوتر والقلق والتوقع الاستشرافي الذي يصل إلى حد النبوءة تشكل جميعا صلب الحركة في القصيدة عبر هذه الرؤية التحليلية للترويسة ، منتقلة في هذا الطرب المنوح إلى الآخر الذي هو شطر الذات المتقسمة على نفسها :

« مرق شرايين قلبي القديم بأغنية الفجر المذهبين إلى الأندلس »

وغن الفراق من الرمل والشعراء القدماء ، وعن شجر لم يكن امرأة

ولا تمت الآن ، أرجوك ! لا تنكسر كالأرايا ، ولا تحجب كالوطن

ولا تنتشر كالسطوح وكسالأودية »

هاجس الرجل والمخوف . . الفجر والأندلس واستدعاء ألوان الشجرات والأرمان عبر هذين النصين : الإنسان والمكان . . الإسقاط التاريخي . . الخوف من الانتشار . . هذا الهاجس النبوءة الذي تخمض عنه واقع الوجود الفلسطيني في لبنان قبل الحصار هو مادة (الأغنية/الرواية) في القصيدة . وهنا تكتسب الضمائر وجودا أكثر توترًا في علاقتها بما لاحظناه في القصيدتين السابقتين ، فالذات المنتمية المنشطرة تجرد من الآخر الضدي المتربص ، الذي يظل في خلفية الصورة ولكن عملية الانشطار ، ويؤجج الحوار داخل الذات ، الذي لم يبلغ حد الصراع بعد :

— هل تقتلون الحويل

— والبهار الذي يتسلل من دما في اتجاه الصدى .

على لام التعليل ، ثم انهيار الأسلة بعد ذلك ، وما يتلوها من توحيد الصوت للتقسيم على نفسه ؛ إذ تختص الإجابة الحائرة لتفصح المكان لزبد من التسؤل ، إنه البركان الداخلي الذي لا يبدأ إلا ليثور ؛ ويبلغ ذروة تصاعده في تلك اللحظة التخليلية التمثيلية ، التي تكاد يتعطل فيها سبيل التوصل ، لتشكل الرؤيا بخصوصيتها المتميزة ، ترسم عذابات الأرتحال الدائم ، والألق المصيب ، والسفر الذي لا ينتهي :

سمرقند خمسون سيلة ينتحجن على حتبة
ويوسمن لليل شكلاً يرى
قطا من كلمات القرى وقد هاجرت
حجرأ
حجرأ
تضى فتانيل فضتها المنتبة .

إن استحضار الشاعر هذه الصورة التي يتقاطع فيها المشهد مع التشكيل المجازي الذي تقوم العلاقات فيه بين أطراف متباينة ، يقضي إلى إضمار الموقف الوجداني ، دون سقوط في المباشرة والتقليدية ، مع المحافظة على الكثافة الخالية التي تثرى البعد الفني في القصيدة .

هذه الكثافة التي تظل أكثر تركيزاً نتيجة للجوء الشاعر إلى تنوعات مختلفة في قصيدته ، فهو يكرر المطلع بين الحين والحين ؛ وهذا المطلع يقوم على تشكيل حدائي ، تنسب فيه الكلمات إلى غير معانيها القاموسية ، بالإضافة إلى تنوع أساليب الاستفهام والحوار والتقرير والتصوير والمخاطب الذي يتجه تارة إلى مخاطب مضمّر ، هو ذات الشاعر ، وتبته تارة أخرى إلى سمرقند .

وإذا نصل إلى قصيدته « رحلة التني إلى مصر » . نلتقي بنمط بشائي جديد ، وأداة تشكيلية جديدة ، هي « القناع » ، حيث يتقمص الشاعر شخصية التني ، ومن خلالها يحاول أن يفهم برؤيته ، ويكشف بهذا موضوعاً (٣٧) . ولكن الشاعر يتروح مع قناعه لنشابه ملابس الموقف التاريخي ؛ فنقل التني من حلب إلى مصر إلى العراق طلباً للعديد الشخصي ، وهرباً من الحصار ، يكاد يماثل رحيل الشاعر محمود درويش للمستمر من الأرض المحتلة إلى بيروت إلى تونس . ولكن موقف الشاعر يختلف عن موقف قناعه ؛ ففي حين يسعى الأول إلى تحقيق ذاته ، يضطر الثاني إلى ذلك اضطراراً ، طلباً للأمن ، وتشدداً للحرية ، والعمل من أجل قضية شعب ، وليس من أجل فرد من الأفراد ؛ فهو يريد أن يحقق هويته الوطنية .

ونحمل الرؤيا بجمعها الإشرافي والاستشرافي بؤرة التحولات داخل القصيدة ، إذ يتكرر الفعل « أرى » باستمرار ، ولكنه يأتي معنياً في أغلب الأحيان ؛ وحيناً يأتي مبنياً ينسرب في سياق السلب ، حيث يكون النياب فيه محور الرؤيا :

أرى فيما أرى دولاً تورّع كالفدايا
وأرى السببا في حروب السبي تغفرس السببا

(هم في مقابل نعمن) ، ولكن الصوت الأخرى هوسيد الموقف . التورّع يظل على مستوي الذات فلا تتقاطع الأصوات ولا تتداخل ، ويبنى هذا التورّع أيضاً على مستوى الحقل الدلالي للألفاظ : المفسر والمصادرة والرحيل والحرية والزنزانة والضياع .

والنص الذي يمثل ظاهرة شديدة الوضوح في الديوان ، تتنوع أشكاله وطرق توظيفه ، فيأتي في هذه القصيدة معبراً عن السخرية للمقارنة في إطار التناقضات التي تقسم أوضاعاً مختلفة :

البداية ليست بدايتنا ، والدخان الأخير لنا
والملك إذا دخلوا قرية أسدوها
فلا تليك يا صاحبي حائطاً يتهاوى

وعلى الرغم من خفاء الرابطة بين النص القرآني المستدعي والسباق الذي جاء فيه فإن لمة « رابطة شديدة الوضوح » ، تبدو بين النص والإشارة إلى حائط المكي . كذلك فإن استدعاء نص امرئ القيس في قوله « وأوش ، يا صاحبي ، أننا لأحطان بقيصر » يأتي استجابة لإحساس الشاعر بالظروف التاريخية للمشابهة للمرحلة . وكذلك استدعاؤه للأخنية الشعبية « مال عن مال » ، والإشارات التاريخية المتعددة التي لا تقتصر على استدعاء النص بل تستحضر الأجواء التاريخية بمرمتها ، ولكن هذا الاستحضار لا يتم في إطار البنية الدرامية ، بل في إطار الخاتمة التيميرية . يقدم هذا تلك الحلاقة التي أنسبها الشاعر قصيدته :

إبها أخنية
إبها أخنية .

ولا تخرج قصيدة « حوار شخصي في سمرقند » عن نطاق هذه الخاتمة بسمايتها المختلفة ، التي أومأنا إليها سابقاً . ولعل الظاهرة الأكثر بروزاً في القصيدة تنسج من عنوانها . وهذا ما يوحى باقترابها من البنية الدرامية ، مادام الحوار الوحي يتعدّد الأصوات يفترض أن تكون السمة الأكثر وضوحاً فيها . والحقيقة أن الحوار في هذه القصيدة على وجه الخصوص فلو لم يمتدّ ، فهو يعتمد على الأسلة والأجوبة ؛ والسؤال يؤدي دور المحرض على البوح . لذا تطول الإجابة لتأخذ طابع المقطع الختامي الكامل ، وخصوصاً في وسط القصيدة ؛ إذ تزداد الأسلة في بداية القصيدة دوراً تمهيدياً تصاعد بالند الاتصالي إلى أقصى مداه ، فيبلغ الذروة في الوسط ، وتكون إجابتنا القصيرة السريعة الراضية ذات الصياغة التقريرية الماحقة طرقت متتالية على بوابة المرح :

و ألا تستطيع البكاء هذا ؟
ربما أستطيع .. الخ .

ثم تتوالى الإجابة في مقاطع ختامية تنكي على التقرير . وتتكرر في أول جملة كلمة « سمرقند » في إلحاح واضح على إجماعات الكلمة ذات الطابع المسائي ، حيث تنتهي بالجملة التي ابتدأت بها :

سمرقند خمسون روحى المشرد .

ولمة ظاهرة أسلوبية أخرى جديرة بالملاحظة ، وهي انكاد الشاعر

وتتحول الجملة التطريعية كلما تقدم الشاعر في قصيدته إلى جملة استفهامية ، تزعزع يقينها ، ويعطي الشاعر لتكرارها معنى الشك والارتباك ؛ فهو يكرر قوله :

« وطني قصيدتي الجديدة » عدة مرات ، ثم يعود فيقول : « هل وطني قصيدتي الجديدة ؟ » ، فتأكد الضياع والاعترايب لا يتحول إلى يقين ثابت ، فليس ثمة يقين .

وإذا حاول الشاعر تفهيم المحتوى للمتلوى ، يرد المقطع بعبارات يتغنى فيها بعيداً عن محور الاهتمام . هو من خلال هذا التنيب يستغلب أقصى طاقته تعبيريته عنه ؛ فالغريب يصبح وسيلة لتكثيف الحضور ونأكيده .

وتتبنى الصيغ اللغوية في كثير من مقاطع القصيدة على الفعل ورد الفعل ؛ التحدث والاستجابة ؛ الفعل بقبليه فعل على مستوى آخر ، في حركة مستمرة تؤكد عيشة المحاولة وإخفاها :

أمشى إلى نفسي
تطردن من الفضاء
كم أليح المرايا
كم أكسرها
فكسرت

هذه الحركة المتعاكسة بين قطبي الفعل تنتهي إلى التني ؛ نفي الفعل ، ومن ثم إلغاء الحركة بحيث تراوح مكانها . . . هناك باستمرار شك وجذب ؛ الأمر الذي يؤدي إلى ما يشبه الغليان الذاتي الداخلي ، الذي يستغلب الرؤى يا ويستمرجها إلى مشارف السكونية ، ويشل قدرتها على الاستشراف . يؤكد ذلك التصعيد اللغوي من خلال التركيز داخل اللفظة الواحدة بمشتقاتها المختلفة ، واستغلالها في بناء الجملة ، في تكديس لغوي متماثل ، يبنى للرقف الشعري الانفعال الداخلي ، ويكسر السمة للخاضية منه . وهذه السمة الأسلوبية من أبرز الظواهر في الديوان في مجمله :

« وعندما تتكدسين على الزمان الصعب أصعب منه » .

ليس هذا فصيح ، فإن للتكديس تعجيلات أسلوبية متمدة ليس أهمها إهمار التسلسل أو تلاحق حروف التني والاستنواك والاحتمال والتشكيك ، بل التداخي الكثيف الذي يجمع بين أشعث من الجمل تبدوا روابط ، وتكتظ بالعطف ، في تركيبة تشي بجمود الرؤى .

وتبرز الذات مشدودة على وتر القناع ، مكتظة بالاستعانة التاريخية المرتبط بالقناع (التني) وبالجلابب المتروكة فيه :

والقرمطي أنا ولكن الرفاق هناك في حلب
أضاحوني وضاحوني .

يتزاحم الضمير المنفصل المؤكد للذات على لسان القناع ؛ وهي ذات جامعية مفارقة لذات القناع ، وتقف جدلية الأضداد بين قوسى اللازمة التي تحاصر للد الخالي .

والشاعر يكاد يسقط الحدث التاريخي المصل بالقناع على ظروف المرحلة وملاسلها إسقاطاً تاماً ؛ تخفى فيه اللسنة للترغصة بين القناع

وصاحبه ؛ فليس ثمة عائق يحول بينه وبين التدفق المباشر سوى لئله للنتيجة المخارقة ، ولا يكاد يطيء هذا القناع من إيقاع التدفق الآلى لانفعالات الشاعر محمود درويش ، حيث يظل التفاعل بين صوت الشاعر وقناعاته محبباً ، فلا يكاد ينتج ذلك الصوت المركب من الاثنين . إن الشاعر هو الذي يكاد يفرض سيافه الخاص ، والتوتر التاجم من العلاقة بين الصوتين يكاد يجبر لصالح الانفعال الأحادي المنزع ، المسكون بهاجس البوح الذاتي .

إن الإشارة إلى الترحال من حلب إلى العراق ، مع اختلاف السميات الجغرافية ، وكذلك سقوط الشمال ، يمثل أكثر من مجرد الرحيل والسقوط الذي يبرز كإلوان كان حادثة تاريخية متعينة .

إن التني الذي لم يحقق طموحه من الرحيل بين الأمكنة المتعددة ، حيث عاد إلى لتيه في آفاق الحلم ، مثلثاً في القصيدة ، هو ذاته محمود درويش الذي عاد إلى عمارته الغداه بديلاً وأملًا يبق سواه .

والشاعر لا يدع القناع في تداخيلاته وتدفقه ، بل يضيق السياق لغيرض رؤيته بطريقة مباشرة ، ويصوت نحس فيه نبرة محمود درويش ورؤيته . ويتنضى القناع أو يكاد :

أرى فيها أرى دولاً توزع كالمهاذا
وأرى السباليا في حروب السي تفترس
السباليا
وأرى انعطاف الانعطاف .

إن السيادة التامة لضمير المتكلم ، والتكرار الحافلي بالتوكيد ، ونبرة الخطاب التي تحمل نغمة الحوار ، وتجعل من الشاعر ذاتاً متكاملة ومخاطبة في آن ، يسأل ويحجب ، ويصير رؤياه الذاتية عبر صوته المفرد وليس عبر جدلية الحوار ، حيث ينفذ بالأستلة دون انتظار لجواب ؛ كل ذلك يؤكد ما سبق أن أشرنا إليه من غنائية مفرطة طاقية .

ويتناهى الشاعر في القناع حتى لتكاد الهوة تنهيك إلى أبعد الحدود ، ولتشابهه المواقف ؛ ولكن الشاعر يظل محافظاً على السياق التاريخي للقناع ؛ حتى في اختراقاته المستمرة له ، يظل منسجماً بالأسماء والرموز والمصطلحات التاريخية :

والقرمطي أنا ، ولكن الرفاق هناك في حلب
أضاحوني وضاحوني .

فلذا كان رفيق التني في بلاط سيف الدولة الحمداني سبياً في رحيله بدسائسهم المستمرة ، وتآمرهم ، فلأن واقع الشاعر محمود درويش الراهن ، وظروف المرحلة التاريخية ، تتماثل تقريباً في إطارها العام مع تجربة التني . ليس هذا فحسب ، بل إن التجربة على المستوى القوي تتماثل . وهذا ما حدا بالشاعر إلى التقرير المباشر ، فلذا بالقناع يتحول إلى استمارة ، والدلالة المروعة إلى دلالة صريحة :

والروم حول الضباب يتشرون
والقفراء تحت الضباب يتحينون
والأضداد بهمجهم شراخ واحد
وأنا المسافر بينهم . أنا القلاع .

صباح ! هلئى زنازنا تلاً الأرض من عهد اءاد
فأين الياض وأين السواء

وهنا تطل المرحلة بأكملها من خلال المقابلة الساحرة للمشهد المائل فى
عشية الموت والحياة ، التى تشكل ركناً أساسياً فى فلسفة أبى العلاء
للحزب التشاؤمية ، وعشية الواقع المعاصر فى تجربة الشاعر الذى يترجم
من هول الصدمات المتتالية .

والاستطرادات التى تلحم بالبيئة الأساسية للمقصيدة مختصرة
للمشهد ، مُسَلَّلة له من عاديته ومألوفته وبساطته ، فى الوقت الذى
تبدو فيه منبئة الصلة بما قبلها وما بعدها ، نال فى شكل كتابة نثرية ،
تعرض من السياق وتجنسه خاصيته الدلالية المتبسطة . كذلك فإن
الحوار الذى ينسج بسمة روائية كاشفة ، ويبدو استجوابياً ، يرسم
أفاق التنبؤ التى يؤرخ فيها الشاعر رؤياه فى شكل ملحمة بسيطة .
ويبدو الإطار النثري للشهدى الحوارى السردى بارداً عابداً ،
ولكنه يخفى خلف هذا اللوح الظاهرى توتراً يتمثل فى تلك الجزئيات
الصغيرة المنبئة فى صميم الشهد :

من بعيد يرى مدن البرتقال السياح
والكاهن العسكري

إن هذا المشهد اليومى والعادى والمبارق يخترق بالحلمى والقاتل
ويكتم به ويشعته . ويترجم الحلم بالواقع فى تشكيلة متميزة خاصة
تكشف عين المعاليز السرية للتجربة .

إن تقنية الحوار فى القصيدة تستل فى بقعة الشاعر على اختيار
اللحظة المناسبة التى تقدم بها للشهد ، وعلى تنوع أسلوب هذا الحوار
فى اللحظة التى يصبح من المحال فيها عمل قسوة الحادثة الواقعية
بكل مراتبها يترجم الشاعر نفسه فى أفاق الحلم ، فى رؤيا تستخلص من
رحم الواقعة جوهر الموقف الإنسانى :

وكان صديقى يطير
ويلعب مثل الفراشة حول دم
ظهرة

فى هذه اللحظة على وجه التحديد بهجر المشهد التخيلى الحوارى
الطوبى لاستخلاص الرؤيا من بين برائن الحادثة فى تحفها العيان
فيزج بالحوار المباشر الذى يمكن قوله فى إطار هذا السياق ، ولا يمكن
قوله فى مكان آخر لأنه حينئذ يتخلى عن كونه شعراً ،

ويراى وراء جنازة
فيطل من الفض :
هل تؤمن الآن أنهم يتلون بلا سبب
قلت من هم ؟
فقال : الذين إذا شاعلوا حُلماً
أعدوا له القبر والزهر والشاهدة .

إنه ليس حواراً لحسب ، ولكنه استجواب لموقف تاريخى متميز بكل
أبعاد الحضارية والإنسانية .

وتعلو النبرة ويمتد الخطاب ، ويصبح بوسع اللغز أن يترجم أقوال
القناع ترجمة مباشرة ؛ إذ يستبد الانفعال بالشاعر فيصير ملغياً
المسافة ، طارياً للبعد بينه وبين قناعه :

وأستند قلعتى بالريح والروح الجريح
ولا أباع .

وينحسر مدنى الاستشراف لأن الشاعر لا يعقد نجوم التعبير البوحى
الصريح ؛ فالتفريجات المكثفة بالإسناد إلى ضمير المتكلم ، والنفى
المتزاحم ، والاستفهام الحار ، المعبر عن الدهشة والاستنكار ؛ كل
ذلك يوقع القصيدة فى شرك الخطاب الانفعال . إن الرؤيا التى تشرق
فى القصيدة لا تخرج من رحم الجدل بين طرق المقارعة ، وإنما تستند
إلى فرة الإحساس بالذات ، وتعزى إلى مهارة خاصة فى استخدام
اللغة ، تشحن الموقف بطرافة مدحمة ، تمجد من اتلغاف الدال
المتسارع إلى مدلوله ، ولكنها لا تنصرف إلى آحاد أكثر اتساعاً :

كل المراح تصبى
وتعيد أسمايلى إلى
وتعيد منكم إلى
وأنا القليل القاتل .

وتتخذ المناسبة فى شعر محمود درويش لونا الخاص من طبيعتها التى
تختزى على البعدين : الذات الوطنى ؛ بل إن تجربة الشاعر بكليتها
تندرج فى هذا الإطار ؛ فهى سلسلة من المناسبات ، لذا كان من
الطبع أن تشكل الرؤيا وتتفتح إشراقتها من خلال ارتطامه بهذه
المناسبات المصعبة . ولكن المناسبة أحياناً تكون ذات بعد شخصى
حميم ، ينصهر فى أثريتها الشاعر ، فيكون لها مدلولها الخاص فى شعره .
وهذا اللون من الشعر يتمثل فى قصيدتين من قصائد الديوان ، تمهدان
للولوج فى أفاق ملحمة الشعرية التسلط فى مَظَوْنِيَّة « بيروت »
وه الشهد المر ، وهما فى حقيقة الأمر نشيد الإنسان فى مرحلته
الشعرية الرامحة . وهاتان القصيدتان هما والحوار الأخير فى
باريس ، وه اللغز الأخير فى روما ؛ الأول مهدد للكرى الشهد
عز الدين القلق ، والثانية مرثية فى الشهد ماجد أبو شرار .

وتأخذ القصيدة الأولى طابع الاسترجاع الحكائى العميم ، حيث
تبرز سمة مهمة من السمات التشكيكية الأسلوبية لدى الشاعر محمود
درويش ، وبخاصة تلك التى تتعلق بتوظيف الشهد اليومى العادى
وتعبئته من خلال استخدام لغضى طلاقات اللغة ، عن طريق
التداعيات الكثيفة المنوطة من لحم اللحظة بعضوية مفارقة فى
تأقلايتها ، حيث تتحول هذه التأقلاية المدروسة إلى خيط من أبرز
خيوط النسيج الشعرى ، بحيث تمنحه تلك الخصوصية التميز .
وعبر الاستدعاء المباشر من الذاكرة التى حرضتها اللحظة ، يخترق
الشاعر لغته بالانحرافات اللغزانية ، وبالتناص ، وبالمقارعة وكل ذلك
يجعل المشهد العادى إلى لوحة شعرية ضاربة باللمش والصلام ؛ فهو
يتبنى جزئيات المشهد فى توليفه فريدة ، ترتقى به وتفتحه بالإيحاء .
فهو يترجم بين اللحظة الواقعية فى قرارة يؤسها ومأساويتها وحاديتها
المبتلاة أحياناً ، والذاكرة التجارية الشعرية ، مخترقاً بهذا المزيج
الطريف التسلسل الحكائى للقصيدة :

إلى التناقضات المربعة ، التي تغلب فيها الأوضاع رأساً على عقب
مفجراً بذلك سحرته المرة .

والشاعر يعيد تمثيل مشهد الاختيال وطريقته في لوحة تجمع بين
البعد الحداثي والتخيل الرمزي على نحو يكسب المقطع الشعري سمته
الفنية ، وفي السقوت نفسه يشهد إلى الحدوث الواقعي في أفق
النموذجي ، بعيداً عن المباشرة والتقرير :

وود بأقصر منها . . . بالطفلة الغائبة
وعاد إلى شجر الكستانه
ليشرب قهوته الباردة .

أما القصيدة الثانية التوأم واللقاء الأخير في روماء فهي كذلك مرثية
مرتبطة بالناسبة ، ولكنها ليست مقفولة إلى وتد الغرضية التقليدية
للمألوفة في القصيدة الكلاسيكية ، إذ تنبئ من المطلع عن حرارة
انفعالية يشغلها بها الشاعر تلك التربة الضاربة بالحوار والحطاب
الفكري والسياسي . فذمة ما يورث إلى توازن ما يقيهه الشاعر بين
الغنائية للمفعلة والرواية في التأملة ، ولكن حرارة الانفعال تكاد تتوَّض
دهائم مشروعة هذا التوازن لما تضيغ القصيدة بالإفصاح الوزني في
مقاطعها ، حتى ترتد إلى الشكل المعمود التقليدي في المقطع
الثالث ، مسطعنة تفصيلات الوافر في نفسها الوزن المألوف ، ومليحة
بتظام تقفوي مضطرب ، يتألف مع الرؤية الرومانسية الضاربة بالروح
والشكوى ، لا يتقلداً من بين برائل هذه الرؤية إلا الصورة غير
المألوفة القائمة في بنائها التقليدي ، القائم على ناتية للشبه والمثبه به :

وماذا بعد هذي الأرض ماذا
وزنك شارع ، وأنا رحيل
تفت الأرض بحثاً من سواها
فأستند ، لأصمتها الجليل . . الخ .

إن ما يميز هذه القصيدة هو احتضار الشاعر بالإيقاع الصاحب
وتوظيفه ، فيبدو كقلبات الطبول التي تهتز بفصح يخرج من رحم
الووت ، ويروي في متفائلة تنبئ من أكثر المواقف مدعاة للتشائم . وعلى
الرغم من الصخب الإيقاعي الواضح فإن القصيدة تحشد بكثافة
غنائية عالية ، تتجلى في تلك المنجيات العذبة الموقفة :

صباح الحبر يماجد
ثم اقرأ سورة العائد
وحت الصبر .

وعلى الرغم من أن الشاعر ينخرط في سيل من الأسئلة والتداعيات
والتمثلات السلبية ، فإتته يعود إلى الخروج من شرنقة المناسبة ،
ويصحو (ماجد) في القصيدة إلى نموذج للفلسطيني التائه ، فيستبدل
بالمناجاة الذاتية نداء طقوساً يستحضر من خلاله أسطورة أوزيريس
إيماءً لآفة نضاً ، ويلجأ إلى المقاطع المدورة التي تتلاحق فيها أساليب
النداء « ياخبري الدار ، ياخبري الوجاهات ، ياخبري الفلسطيني ،
ياخبري المسيح الصلب ، ياخبرني حوض الأبيض المتوسط ، يا ساجدة

وهو إذ يفادر تخوم هذه اللحظة يعود إلى الماضي ، مرواحاً بين
التذكر والاستجواب : (قلت وقال) ، (وكنت وكان) .

وفي مخلفات ما يحمل الشاعر صديقه إلى قناع ، فيتبدلان للمواقع في
الحوار ، في إضافة كاشفة يستعطر سيلاً من الذكريات ، يسترجع
خلالها الشاعر تجربته الخاصة ، ملتزماً الواقعي بالتخييل والرمزي
والحملي .

وربما كان من اللافت اتكاء الشاعر على العنصر الحداثي في إطار
تفنيته الخاصة القائمة على التفتيت المتعمد للوقائع واستعاضتها
بأساليب مختلفة ، واختراقها بطرق متعقدة ، غير أن هذا العنصر
الحداثي ذاته يتحقق في السياق بطرق متعقدة فهو يأتي في صورة
استحضار لصوت العديدين الغائب ، دون استخدام (قال وقلت) ،
فيتحول الحوار إلى تداعيات تتسبب فيها فيه المونولوج الداخلي ، على
نحو فسح المجال لدخول صوت جديد ، يتقاطع فيه الدوال ويتشكل
عبارة الرمز ، ويرواح الشاعر في استدلالاته الحداثية بين الحوار والمشهد
والمونولوج والتداعي الحر والاستحضار الحملي والوصفي . وفي إطار
هذا المشهد المائل للتداخل يسرب الشاعر رؤيته للواقعة العنانية
بطريقة شبه مباشرة فهو يستعرض أنواع الاختلالات المحتملة ، التي
يتعرض لها التسبب للثورة ، فيخرج من جوف التجربة الذاتية ،
ويتصد على شرنقة المناسبة ، ويمدج اللحظة بكل معطياتها ، بحس
استقصائي متوفر ، يقوم بتمثيل مشهد الاختيال ، فيبدو آلة تصويره
الوصفية ليلتقط أدق الحركات ، ويعد تخطيط الوقت :

(يدخل حرفته ، يتأمل أوراؤه والخريطة والشهداء الكثيرين
فوق الجدار ، ويقرأ برقية من دمشق وتعال مع الصيف يا ابنه ،
وبرقية من بقية بيروت وشهد عليك الحراسة !)

إن الوصف الذي يبدو مألوفاً في المشهد والذي يحمل التلقني كأنه
يقرأ في صحيفة أو يستمع إلى للذباب ، إنما هو تجلية فنية لواقع
مضئد ، فالشاعر يقودنا إلى قلب الواقعة لنقرأها مرة أخرى وننقد إلى
ما وراءها .

إن تصاعد الإيقاع في الصورة الشعرية بمفهومة الكل ، لا يعينه
الوزن الموسيقي ، من شأنه أن يفلسف هذه الصورة فتتحول عادية
الموت والمأزنية في المشهد إلى صلعة فاجعة ، تكشف عن شفا المأزنية
التي يقف عليها الشاعر من حيث إنه صاحب قضية تلحن بويلاتها
ومأسياها .

والسخرية المرة ناجمة من الجمع بين التناقضات من ناحية ، وعن
تضمين القصيدة لتوصيف الوضع السياسي السائد من خلال الخطاب
العادي والمحايد ، المخترق بالمقارعة والصورة البلاغية المباشرة والمجاز
المتصني على التحليل إلى عناصره التقليدية من ناحية أخرى يرتفعها
الإطار الثري المتطور :

وولكنهم عاتقون طويلاً ودسوا مكان الرصاصة عشرين ألف
فركك مكافئة للخطاب الذي سوف أفتح فيه اليسار الفرنسي أن
السيجون على ضفة النهر مستشفيات وأن دمي مائلة .

إنه يكثر من تكرار الربط بين الكاهن والعسكري في إشارة واضحة

فلناحق بأن نحسّ القهوة بالسكّر لا بالدم
أن نسمع أصوات يدينا وما تستلوججان
الحجل الباكي
إينا ، لاسقوط الأحصنة .
ولناحق بأن نحصى الشرايين التي تغل
يربح الشهوات الزمنة .

إن الخطاب الذي يستهل به كل مقطع من مقاطع القصيدة هو :
« أصدقائي شهدائي » ، حيث الإضافة إلى ياء التكلم تشي بدويان
المسافة بين الذات والأخر ، وتمكس وهي الذات بكيونتها التي
لا تنفصل عن الآخرين ، وتمضى الرؤيا بعدها الاستشراق ،
وتشدها إلى مرجعيتها الكامنة في صميم المرحلة التاريخية بمعطياتها :
ومن هنا كان انضاض التصديحة ، فالحضائيل (بكسر الهمزة)
(والمخاطب) ليسا سوى تعيين لروح واحد ، لا يتصارع ولكن
يتأمل ويستشرف ، على نحو يرتد بنا إلى خصيصية أسلوبية في القصيدة
العربية الكلاسيكية ، هي « الالتفات » ، وهي ظاهرة « إليوتية »
أيضا . وهذا الانشغال بالهم اللئلي ، الذي يمازج الهم الفردي إلى
أفاق جماعية يمنح القصيدة خاصيتها الغنائية الكثيفة . ولكن هذه
الغنائية تتحقق من خلال مستويات متعددة ، تقع أحيانا في أسر
الغرضية التقليدية ، التي تسم القصيدة الكلاسيكية . فذكاد تبرى في
وهدة النصيح والإرشاد . ولكن الشاعر لا يلبث أن يشغلها عبر
صياغة التي تجريها وراء العلاقات المألوفة :

« فإذا أنتم ذهبت أصدقائي الآن هي
وإذا أنتم فحتم
واقمت في سدوم المجمعمة
لن أناديكم وأرثيكم
ولن أكتب عنكم كلمة » .

إن الطابع الثرى المختل في احتشاد النهى والتسلل والأمر والشروط
والسمة الإرشادية النصيحة ، كل ذلك يشكل اختراقاً للبيئة الشعرية
للقصيدة ، ولكن الضمان الوحيد الذي يحفظ للقصيدة الحد الأدنى من
شعريةها يتمثل في أمرين : الأول ، الصياغة الصياغة بالسحرية
والمقارنة ، والثاني الإنسان المنحرف ، الذي يولد أبعاداً مجازية كثيفة
الظلال :

« ولكن هذا
الشديد

خاتم الدعهم عليكم كلّكم يا أصدقائي الحونة
ورثة جاهزاً من أجلكم » .

فما سبق تبرز البنية الساخرة ، والمقارنة القائمة على التضاد
« أصدقائي الحونة » ، وأساليب الاستفهام التي تنتال بشكل معبأ
بالاحتجاج ، تنبئ على قطبين رئيسيين : الأول ، حدثي حركي ،
يحمل معطى إيجائي ، والثاني ، تأمل حافر ، ينتهي إلى أفاق تأملية ،
تعمل عبر قليل من الإيماء والإيجاط ، وعلى العموم فإن الاستفهام في
هذه القصيدة يحمل حيزاً عودياً ، في حين تطنى صيغة النهى بشكل
شديد الوضوح ، للسبب الذي ذكرناه آنفاً .

الروثي .. إلخ » . ثم ينتهي إلى استدعاء الأسطورة من خلال التشديد
الطوقسي :

« تجمع أيها اللحم الفلسطيني في واحد
تجمع وجامع الساعد
لتكتب سورة العائد » .

وتبدو الظاهرة الأسلوبية البارزة في هذه القصيدة متمثلة في هذا
الاستقصاء الشامل للتلاحق ، ومطابقة التفاصيل الواقعية للمخينة
في الكتابة الاستمرارية ، وفي المراكمة للملاحق لكل خبايا المرحلة ،
بواقعية مفرطة في صراحتها وحداثتها . وتنبئ القصيدة في مجموعها
الدلال على ثنائية السفرين (الحرية/ الموت) . ولها تقويم تداخليات
المختلفة على حقول دلالية محجورة حول الأسمان والحرية والكلام
والإطاحتان . وهو إذ يفرغ من هذه التداخليات ينخرط في مرثيته
الذاتية ، إلى أن يصل إلى الخاتمة التي أشترت إليها .

وقصيدة « سنة أخرى » تعد للدخول الطبيعي للملمحة التي تشكل
المحور الرئيسي في السديوان ، ملحمة بيروت بجزئتها : قصيدة
بيروت ، ويسر التشديد المر (مديح الظل المائل) . وهي لهذا تحشد
في هاجس الزمن بؤرة دلالية أساسية ، ومجمعها يتصور حول عبارة
« سنة أخرى فقط » التي تتردد في للقصيدة بشكل كثيف ، وتشكل
نقطة استقطاب مركزية في القصيدة ، توصي بأن ثمة شيئاً ما يلوح في
الأفق .. والاستيطان للشموح بالبنوية هو الطابع العام الذي يوشى
الحركة ، كما أن وضع الذات في مقابل الآخر أو الآخرين في موقع
استعطاف مسكون بالخوف والإشفاق من المرحلات الأساسية بالبنوية
التي تظل بشكل أكثر وضوحاً في القصيدتين التاليتين . فالحطاب
(خطاب الأخير) سمة لغوية بنائية سائلة في القصيدة ، تنكّء على
النداء الذي يمثل بطبيعته ظاهرة استمهالية سكونية ، من شأنها أن
تستبطن الحركة وتستوقفها .

والتقرير الحافل بالتكرار والتماثل ، والمتفصل من خلال أداة
التعليل « لكي » ، والمكتظ بالمعطف الذي يعمق السمة التراكيبية
عبر العدد المتكرر من متن العبارة النافذة « دفعة واحدة أو قبة
واحدة » ، وتواتر الغنائية للمتزمت في سائر مقاطع القصيدة - كل ذلك
مؤشر يرمي إلى البناء المرحلي بطبيعة الرؤيا في القصيدة ، وهي رؤيا
تأملية استشرافية .

وحين يتخلص الشاعر فيما بعد من التقرير يتمد أساليب الطلب
ويتخذ منها أداة أسلوبية أساسية ، وهي عنصر يصعب في مجرى
الاستبطاء والتأمل والاستشراف للمضي إلى البنوية . ثمة محاولة
لاستيقاف حركة الزمن ، والاحتشاد لقراءته ، وهو ما يركز السمة
المخاضية الاحتشائية ، التي تبرز من خلال تكرار « وعما » . ويتأزوم
هذه الظاهرة الأسلوبية ما تتميز به الصورة الشعرية من طابع مشهدى
سكوني ، بأن في سياق التقرير ، ويستندى تفصيلات البؤسى
والمعادي والمألوف ، التي تقوم على تجاور محكوم بملاقاة غير مؤلفة
دلالية في الظاهر ، وخفوة بلون استعاري يعمل على تغيب الدلالة
أو تلطيفها :

إلى أن يقول :

**وأعطينا جدراً كي تعلق فوقه سلودم
التي انقسمت إلى عشرين مملكة .**

ولا يقيم الشاعر هذه العلاقة حل درامية التعدد ، وإنما تظل في إطار السرد للمحكي الحاصل بالتداعيات الاستهغامية ، والمخترق بالتكرار والتشديد . لذا تظل الرؤيا مأساوية ، تنتهى في إطار غزائي جهر ، يكاد يلاصق الألق الحطائي ، ولكنه يجعل في أعطائه النبوءة . ويلون الشاعر في طريقة التعامل مع الضمائر ، ففراخ بين الخطاب والغيب ، وبين الشاهد والغائب ، والآلى والتاريخى على مستوى المكان ، فيقرن بين بيروت وقربوة ، ويشامى الزمان في المكان ، ويتحول المكان إلى رمز للرحيل ، والرحيل يشكل هليجاً أساسياً في الديوان كله .

ومحمود درويش يمتلك طاقة متميزة في إخفاء الصبغة الشعرية حل التفريرى والتثرى والعادى . ومن رسم هذا كله تنبثق النبوءة ، ويجمع الشاعر بين الانشغال بالمع الجماعى والانخراط فى التعامل مع اللغة والقصيدة ونظام التوصل ، وتبدو القصيدة خالصاً وصلاداً وزماً للشرذ :

**تكرست روحى ، سأرمي جثتى لتصيبى الغزوات ثانية
ويسلمنى الغزاة إلى القصيدة
أحل اللغة الطبيعة كالتعبية
لوق أوصفة القرامة والمكتبة .**

والانتقال من الآلى إلى التاريخى يتم بسهولة ويسر . ومن هذا الضال بين الطرفين تنبثق الرؤيا التى تشكل من نسج تتنار خيوطه وتتضاد . والتضاد يبرز منذ المقطع الأول فى تلك التداعيات المنهارة ، التى ساقها الشاعر فى توصيفه للعلاقة بين بيروت والحدث بعناصره وأطره المتعددة ، فجاء المصمم حافلاً بدوال كونية الطابع ، أسطورية الملمع ، تدور فى قول دلالية تنتمى إلى الحصب والرحيل والعشق . ويتحول بيروت إلى مساحة رمزية تغلف طوبغرافية المرحلة التاريخية . لهذا كان المعنى والمائل لونا واضحا من ألوان اللوحة فى الصورة الشعرية لديه ، وكان التركيز على البعد المكاني لا تخطئه العين ؛ فهو يقرن بين بيروت وقربوة باستمرار .

إن الرؤيا فى مفهومها النبؤى والاستشرافى تبرز فى معجم الشاعر اللغوى متمثلة فى الفعل (أرى) الذى يتكرر بشكل مستمر فى القصيدة ، أو الفعل (شاهد) ، أو الفعل (أقول) أو (أسأل) أو (أهدى) ؛ وكل هذه الأفعال تقضى إلى النبوءة . وتأن الرؤيا حادة ، تنمرد على الإطار الاستعمارى أو الكائى الذى تخفى فيه :

**أرى مدنا تنوج فالحجها/وتصدر الشهداء كى
تستورد الويسكى**

وأحدث منجزات الجنس والتعليب

ولكن الذى يخفف من سطوة هذه الرؤيا المنجية فى صراحتها وحديثاً تلك الانحراف المقصود فى سياق المقطع الذى تغزوه التداعيات ، فيبدو كما لو كان بلا رابط يربط السابق باللاحق ، فى

وفيا يتعلق بالمعجم الدلال فى القصيدة فإنه يبنى حل ثنائية ضدية طرفاها : الموت والعشق . والموت يأتى مقترناً بالثى المتضمن معنى الثنى والمقاومة ؛ والعشق يرتبط بالبحث الذؤوب ، ولكنها (أقصد بصدى هذه الثنائية) يلتقيان فيصبح الموت مصلاً بمعنى العشق ، ويصبح المورد قرين العلم ؛ فهو يبتنى منه ، ويقتضى التبع من الصخرة . لذا فإن هذه الثنائية لا تنسم بالجلد والحوار ، بل تنهى إلى التصالح والاتشلاف ، حل نحو يوقع الرؤيا فى سلمهم السكونية ، فتنتهى القصيدة بما بدأت به .

« قصيدة بيروت ، أبواب مشرعة لرؤيا شاملة ، تشد بالصورة الشعرية حتى تلامس أفق المجهول . لذا فإن الشكل الأساسى للقصيدة يقوم حل التداعيات التى تنظم فى إطار ملحمى درامى غنائى ، وتتضح فضاءها تدريجياً وفق خطة بنائية محكمة ، تبدأ بالتعرف الشعرى الغنائى ، إذ ينسج الشاعر رؤيته لما من منظور ذاتى حل المستوى اللغوى حل الألق ، ثم يتدرج بعد ذلك فيض بيروت حل عك الحداث التاريخى فى بعده الوجدانى والإنسانى والنفسالى ، فيسود ضمير المتكلمين (ضمير الجملة) بعد سيطرة ضمير المتكلم المفرد ، ويظل الإطار السردى للمحكي هو الصياغة المسيطرة لغوياً . وبعد ذلك يأتى التشديد معملاً لهذه السمة :

بيروت خيمتنا

بيروت نجمتنا

والتشديد لا ينبىء من سمة تكتيكية فحسب ، بل يؤمى إلى ترسخ فى بيروت وجدان جيل فلسطينى بأكمله^(٣٧) . ويأتى المقطع بالثنى المتتابع ، مؤكداً الإحاطة بالى ساد التجربة التاريخية ، وأسفر عن التورث الذى يحكم العلاقة بين الطرفين : العنصر الإنسانى والعنصر المكان :

**لم نعر حل شىء بنائى /ولم نعر حل ما يجعل السلطان شعبياً .
ولم نعر حل ما يجعل السلطان دجاً /ولم نعر حل شىء يلد
على هويتنا .**

وينخرط الشاعر فى التشديد والتعرف الوجدانى لبيروت ، ولكنه فى هذه المرة تعريف من وجهة نظر جماعية ، تمهيداً للخوض فى صياغة العلاقة الثنائية بين طرفى المعادلة السابقة الذكر ؛ وهى علاقة تنمى أفق المكان لتلتحم بمحيطات المرحلة كلها .

وهنا يستحضر الشاعر التاريخ ، معطياً للمساءة أبعاداً أكثر شمولاً ومباشرة . وهو ينساق مع إفراء النزعة الهجائية التى سادت لدى شاعرين من الشعراء المعاصرين فى الوطن العربى^(٣٨) : نزار قبائى ومظفر النواب ، ولكن هذه النزعة تتوارى خلف ظلاله مزينة وريقة ، ترفدها الأسطورة ، وتكلف بئس من السخرية ؛ إذ يعتمد الشاعر على البعث لمقصود بالثى الفولكلورى ، الذى يستدعيه ويعقته بالرمز :

مال الظل مال حل ، كسرق ويعثر

وطال الظل طال

يسرُ الشجر الذى يسرو وليحملنا من الأعناق

عقوداً من القتل بلا سبب .

فسر ما يلي :

بيروت (بحر - حرب - حير - ربح)

في الإضافة إلى التلاعب في بنية المقردة لتوليد إنتاج جديد ، على نحو يقرب بالشاعر من (غواية الأيبيك) - على حد تعبير الناقد إدوار الخراط - هناك تصميم عقل وجداني (إذا صح التعبير) ، يتمثل في هذه التعريفات للشعبة والتوالي في شبه تناد مدرّس ، وفي صور تمثيلية تارة ، وبشكل تقريزي مباشر تارة أخرى ، للحرب والبحر والحير والربح ليس هذا فحسب ، بل إن الشاعر يلجأ إلى استقصاء لظروف المرحلة ، ولما آتت إليه بيروت والحرب والكلمات ، وما أسفر عنه استغلال هذه الحرب في تكوين الثروات :

والربح : مشتق من الحرب التي انتهت

منذ ارتقت أجسادنا للحمرات

منذ الرحلة الأولى إلى صيد الظلابة

حتى يزوغ الاشتراكيين في آسيا وفي أفريقيا .

وواضح من هذا المقطع أن رؤيته هذه تبتني من موقف ليدولوجي ، يؤكده استنساخ السابقي . لذا كان هذا القطع والمقطع الذي يليه مكتوبين بالشروح ، غيرهما سمة تشرية يخفت فيها الإيقاع وتكثر فيها أدوات الربط ، والتعليل ، والمصلحات الاقتصادية : الاقتصاد والإنتاج والمطاعم والفنادق والربح وما إلى ذلك . لكن الشاعر يعود إلى تكثيف للد المجازي اللغوي ، فيحشد التعاليف في صور تنهمر ، مازجة بين التصميم العقل المنطقي والتداعي التلقائي ،

واللوحات للكثقة بالبروس والمالوف ، مؤكداً سلطان التحول الاقتصادي وسيطرته على كل ألوان النشاط في بيروت ، من خلال ترجمته لبيئة دالة على هذا السلطان الجليلد المتزايد :

« ملك هو الملك الجليلد » .

ثم يعقب ذلك بحوارات تمثيلية ذات سمة وروائية ، في « سيناريو » حكم ، مشتق من واقع الأزمة التي تعاني منها بيروت بما هي تلخيص لازمة للمرحلة التاريخية برمتها :

« إلى متى تنكاثر الأحزاب ، والطبقات قُلت يارافيق

الليل ؟

... لا أدرى

ولكن ربما أفتنى عليك وربما تقضى عليّ » .

ويأتي بعد ذلك مقطع حوارى ضاحك بالسخرية ، بلور حول تفسير الأثوة ويناقش في حشد الصور والمشهد ، في زعرة تمثيلية واضحة لما يجري ويعود ضمن خطة بتائية مدروسة إلى (التشيد / الأغنية) ، يلوذ به من وطأة هذا الواقع للحوم .

ومن ثنائية الذات الجماعية والأوضاع البيرونية تبتني آفاق جديدة للرؤية في توصيف تفصيل ، فيه استحضار للتاريخي والغنائي . وبين الغنائي والخطابي تتحدد الرؤيا في المضائلة :

حين يعمق هذا الانحراف للمقاربة الروحية في السياق ذاته .

وباستمرار تشكل (القصيدة / الأغنية) ملائماً ومهرياً . وقد نجح ذلك فيها بعد بوضوح تام في ديوان الشاعر الأخير « هي أغنية » ، هي أغنية » .

وفي إطار هذه التشكيلية المولقة يتحمم الشاعر السياق بالمتناف ثم بالتشديد الذي يتكرر بعد ذلك في القصيدة فيمثل تحقّقاً عينياً للانفلات من وطأة الرؤيا المبررة عن الواقع ، والتشيد المتكرر يعبر أيضاً عن الارتباط الوجداني الحميم ببيروت كما أسلفت ، ولذا كان مادة صالحة للغناء ، وقد غنّاه مارسيل خليفة . وهو مقطع يستعصي على التفسير ، فالخطاب مجهول وأسلوب التمني يلحقه التذور كما يقول المناطقة :

« ياليت لي قلبك / لأموت حين أموت » .

فعل الرغم من أن أطراف الصورة منحوتة من صميم الواقع ، فإن أسلوب الخطاب لا يترك الإنضاض للبشر والبرح العلق مجالاً .

ومن الغتاف والتشديد يدخل الشاعر في أبون التسؤل للحوم . وهذا التسؤل تتلاحق فيه الصور المختلفة في المشهد اليومية ، فتزيد من حدة الموقف ، وتعمق السمة للأسلوبية ، فيصعب الواقع في أكثر صوره ضراوة : « أهو تغهرت الكنيسة بعد ما علموا على الطران زياً عسكرياً » . وبهينكم الشاعر في سلسلة من المعادلات التي تبدو أشبه بالهلديان ، ولكنه هليان مقن مرسوم ، يعتمد على أسس رياضية : الجمع والطرح والتجسيم . وفي لغة الحوار الذي يعقب هذا الهلديان يكثف الشعر من إحساس للثقلي بالثبوتة ؛ وهو حوار بين ذات متشعبة . ولكن درويش يتخلف أسلوباً جليداً في تقنية الحوار ؛ إذ ينحرف بالإجابة عن السؤال فتبدو أشبه بأسلوب الحكيم المعروف في البلاغة التقليدية . غير أن الشاعر يستغل هذا الأسلوب فيها بنسبة اللفظة المضاعفة في التكتيك السينمائي للمالوف . ولا تقتصر تقنية الحوار على هذا الأسلوب ؛ إذ ينجح الشاعر فيها تمثيلاً ، فيقوم الحوار على استحضار شخصيات أدبية معروفة برمزيتها المفرطة ، وصياغاتها الشعرية التي تعصب في مجال اللا معقول ، وتعامل مع غير المعقول بمنطق المالوف ، مثل (كافكا) و (رامبو) الذي تبرز في شعره مشكلة التوصليل - بكل ذلك في تمثيل لأجواء المرحلة التي تلامس أفق اللا معقول ، والتي تستعصي على الفهم ، وتبدو أشبه بالكابوس الذي يعد ملمحاً منها في أسلوب بعض هؤلاء الكتاب ومن ضباب هذا الاستغراق الكابوسي تبتني رؤيا جليدة مفارقة ، تناقض رؤيته الأخرى ، الرؤيا المضائلة التي تستحضر أسطورة الانبثات وماتر الفينيقي : « وسبولدون من الظنابا / بولدون » . فالشاعر يركز على الولادة في حركة استقصائية شاملة ، تؤكد سمة الانبثات التي تتمثل في الموت :

وسبولدون ، ويكرودن ، ويقتلون

ويولدون ، ويولدون ، ويولدون .

وهو إذ يكشف الفئاع في نبرة عطائية واضحة عن رؤيته يعتمد على تقنية جليدة تتمثل فيها بنسبة الجور إلى تفسير الأحاسي والأغناز (وما هي كذلك) ؛ إذ تبني عملية التوصليل من صميم هم الشاعر ؛ ولكن لجوهر إلى هذه المنافذ يكرس حدة المباشرة :

نحن الواقفين على خطوط النار .

أحرقنا زوارقنا ، وعاقبتنا ينادقنا

سنوقف هذه الأرض التي استندت إلى دمتنا .

ويتكاثف الشد يد متتابعاً ليلاجم هذه الحالة الوجدانية الجليدية ، ويتبدل حروف النفي معبرة ثم الرضخ ثم التقرير الواقف القائم على فلسفة التقديم والتأخير ، وتجارب الإقناعات خلال التوسيعات المختلفة للزواجر والبسيط والمتقارب ، والتناص القائم على التضمن ، حيث يبدو أقرب إلى الاستشهاد « ولو أننا على حجر ذبحتنا » . وتنتهي القصيدة بمقطع تعريفي استشرافي لبيروت المرحلة ، في صور متراصة متداخلة ، وتأتي النهاية سكنوية يبدو فيها التصميم العظمي شديداً الموضوع :

وردة مسموعة بيروت . صوت فاصل بين الضميمة والخسام

ولد أطاح بكل ألواح الوصايا

والمرابي

ثم . ثم .

وتعد قصيدة « بحر للشيد للرمضاءادو لقصيدة بيروت » ، فالحبر الذي يشكل ركناً أساسياً في رؤية الشاعر لبيروت يصبح هنا مركز الاستقطاب الدلالي ، فهو رمز للرحيل وللانفصال عن بيروت ، لتتحقق التوبة . لذا جاء البحر في مدح القصيدة مرتبطاً بذكريات تاريخية ترفض في وجدان الشاعر ، فأيلول والحريف والكاكا وكلها دوال تصب في مجرى واحد هو الرحيل . لذا جاءت عبارة « بحر لأيلول الجديد » حادة قاطعة ، تستدعي الرحيل عن الأردن بعد فترة أيلول الأسود ؛ وتشهد القصيدة انشطار الوعي . وبشكل فعل الكينونة محورا من محاور الاستقطاب الدلالي في النص . كذلك فإن الخطب هو محور التعبير في القصيدة « التكلم/الخطب » وثاقبة « للرد/الجمع » ، وحيث تنقل الشاعر بين الضمائر بشكل يبدو عشوائياً ، الأمر الذي يؤكد ما لو أننا إليه من انشطار الوعي ؛ فهذه الضمائر جميعها تنبئ عن وعي واحد مشفوخ . ولكن هذا الوعي لا يبرح من الذات المفردة وهويها الخاصة ، بل من الذات الجماعية . ولهذا يأتي الخطب مركزاً على الهوية الجماعية ، ولا يأتي التصديق الذي ينتاب الوعي تمييزاً عن أزمة فردية أو فرداً على وضعية ذات بعد ذاتي ، وإنما هو تمييز عن الانقسام بين الذات والآخر على المستوى التاريخي . لهذا تتكرر عبارة :

« كم كنت وحيدك » .

والرؤى يا في هذه القصيدة تتضمن موقفاً مغايراً للموقف في قصيدة بيروت ؛ فليس ثمة استشراف للمستقبل ، وإنما استجلاء للتجربة التاريخية ؛ ودعوة للمجاوزة سليبيانا ، ولهذا جاءت الظاهرة الأسلوبية ذات صمات متميزة ؛ فهي قائمة على المروعة بين الماضي والأمر ، ولكن الأمر هو السائد ، والأفصال للطفلة باستنكاته للمستقبل ،

والمصلحة بحرفي (السين وسوف) ، محدودة للغاية . ويتمتع الخطيب الممسك باللمحة الحاضرة بمغفور كثيف داخل القصيدة ؛ وتكتيك الاسترجاع يزرع بالتداعيات للشهيدة . وتكرر المقاطع المتحمرة حول النفي ، متمثلة في صيغة « لا » التي تخرج عن كونها أداة نفي لتتحول إلى مفيدة رفض يتسمك بها الشاعر في وجه معطيات المرحلة (رد فعل مباشر له) :

بيروت - لا

ظهرى أمام البحر أسوار و .. لا

قد أخصر الدنيا ، نعم ،

قد أخصر الكلمات والذكرى

ولكني أقول الآن - لا .

والطرف السائد وهو « الآن » يرمي بثقله في كل اتجاه ، معبراً عن حركة غاضبة تعلن عن موقف ، كذلك يشيع فعل الكينونة متفانيا ومثباتاً ، وتقوم تقنية الحوار على الاستجواب . وبين التقرير والسؤال والنفي القاطع والسرد والأمر والتوصيف تشكل الرؤى يا متضمنة جدول الكينونة والغناء ؛ البقاء والمدمر :

فأما أن نكون

ولا نكون

وإذا كان ترأسل الزمان والمكان وجولر التصوير الفني في القصيدة السابقة ، فإن الزمان في تجلياته خلال المكان هو أساس الصورة فيها . ويعتمد الشاعر تقنية « السيناريو » المشهدية ، التي تتضمن إزاحة مكانية ، ولكن تقفل تفصيلات المشهد الواقعي هي الأبرز في تضاريس الصورة وتأتي الإزاحة المكانية المبنية على المحور المجازي الكتابي وسيلة للتخفيف من حدة البروز الوصفي الواقعي للمشاهد في بعض المقاطع ، في حين يسيطر هذا المحور على بناء الصورة في مقاطع أخرى ، مختزلاً بالتفصيلات المباشرة الضابحة بالسخرية .

« يطلق البحر الرصاص على النوافذ . يفتح المصفر أغنية ميكرة . يطير جاراتو رث الحمام إلى الدخان . يموت من لا يستطيع الركض في الطرقات ؛ قلبه قطعة من يرتقل يابس أهدى إلى جاري الجريدة كي يفتش عن ألقابه أعزبه خدداً أمشى لأبحث عن كنوز الماء في قبو البناية .. إلخ » .

وهذا المقطع يمثل سيطرة الصورة المتقطعة من صميم المشهد الواقعي المحي ، في إطار السرد المحايد ، الذي يتكبر على حدة الواقع وحرارته ويختطف الشاعر من صرامة هذا النقل الحرفي لإعادة اللوحة ، فيبعد إلى الإزاحة المكانية عن المركز ، معتمداً المحور الكتابي المجازي ، دون أن يغادر حدود المكان أو الزمان :

« يدخل الطيران ألكاري ويصفها ..

فيقتل سبع عشرة طفلة

يتوقف المصفر عن إنشاده »

وأما الاختراق الساخر للمشاهد ، الذي يعيد الشاعر من خلاله إلى تكتيف الإحساس بالجماعة في قوله :

« ينكسر الهواء على رؤوس الناس من عبه الدخان .

ولا جديد لدى العروبة » .. إلخ .

ثم « الآن فالأحوال هادئة تماماً مثلما كانت ، وإن الموت يأتينا بكل سلاحه الجوى والبرى والبحرى .. إلخ » .

دال ، تبدو فيه صورة الوطن راسخة شاهقة برغم كل شيء»

« وأنى لم تكن إلا لأنى

خصرها بحر ، ذراعها صاحب يابس

ونعاسها مطر ونأى » .

وتطغى بعد ذلك تلك النغمة التحفيرية ، حيث يتوسل الشاعر بالاستمارة سبيلاً إلى السخرية حثياً ، وإلى الرمز حثياً آخر : المعابد ، كلاب البحر ، القضاة .. إلخ ..

ويأتى التشديد حاقمة طبيعية لإقتال هذه الدائرة اللولبية ، مؤكداً محور الثبات والتحول ، ومناطق هذين القطبين الأساسيين في جدلية الوجود والعلم . لتتحول الظروف وتبديل وتتغير ويبقى شيء واحد سيّداً لكل التحولات ، حاضراً لا يتهيب الغياب :

ماذا تريد ، وأنت سيد وحننا

يلسيد الكينونة المتحولة ؟

ويقفل الشاعر الباب على تلك الحركة المخاضية التي أومأتنا إلى أنها مناط التحول في الديوان ، وذلك بتقرير فكرة ثابتة ، تنمرد على إطار الرزق بالشعرية وتحثوياً :

ما أضيق الرحلة

ما أكبر الفكرة

ما أصغر الدولة .

ولنحور الثالث من محاور الديوان الذى يضم الفصلات الثلاث الأخيرة « وتاملات سرية في مدينة قديمة وجيلة على ساحل البحر الأبيض المتوسط » و « وكلا من رفيفي » ، و « بطير الحمام » - كتب في أخلب الظن في المرحلة التي شهدت الفتنة بعد الرحيل عن بيروت ، ولذلك نصح بابتكار في صوت الشاعر ، وشرح عميق يوشى نبراته ، وتحظى تلك المحاورات للمشددة التحلى والتأؤل ل ، وتغيب تلك العلاقة الحميمة التي تربط الشاعر بالمكان ، ويحل محلها الإحساس بآثية والضياغ ، وتكرر لفظة الانكسار مرتبطة بالزمان والمكان ، وتطغى مشاعر اليأس والحزن ، وتحظى تلك الجدلية المتأولة بين الذات والموضوع ، فتأت مقاطع القصيدة متمحورة حول ضمير المتكلم (أنا ، نحن) ، وتتوارى تلك النزعة المتحدية الممتلئة كبرياء وشموخاً : لقد فقدت الأشياء معانيها ، ولم يعد أمام الشاعر إلا مواجهة الواقع :

علينا أن نغنى لانكسار البحر فينا

أو لنفتلنا على مرأى من البحر

وإن ترتدى الملح ، وأن نغشى إلى كل الحوائ

قبل أن يمتصنا الشيايب .

ويتأكد الإحساس بالضياغ من خلال نغى العلاقة بالمكان ، والرحيل المستمر ، والعلم للتمثل في استخدام اللون « الأبيض » والموت وهابس الانتها . وكل ذلك تنجس منه ظواهر أسلوبية

وتبرز من خلال هذه اللوحات المشهدة مواقف سياسية ذات طابع مباشر في إطار تقنية يفتح فيها النص افتتاحاً محسوباً على معطيات المرحلة بكل أفاقها .

والمشاهد التي تشكل أساساً لفلسفة التصوير في القصيدة تأت متواشجة مع البوح السرى والتوصيف المباشر وغير المباشر التمثل والكنائى ، مع استدعاء التاريخي وغير التاريخي ؛ الاستعارة والحطاطي :

« هرايا نحن ، لا ألقى يفغيتنا ولا قبر يواريتنا » .

كل ذلك يتم في لغة مزدحة كثيفة ، لا تدع للفناري مجالاً لالتقاط أنفاسه . ويأتى عناوين المقاطع المشهدة دالة على اقتران الزمان بالمكان .

« بيروت/فجراً - بيروت/ظهراً - مساء/فوق بيروت - بيروت/ليلاً - بيروت/ليلاً - بيروت/ليلاً - بيروت/ليلاً - بيروت/ليلاً - بيروت/ليلاً - ويتكرر هذا العنوان كثيراً في دلالة ظاهرة ، كما يعمد الشاعر إلى العبث بالترتيب المألوف للزمان في حركة مقصودة ، تمنح المشاهد خاصية التداوى .

ويكرر الشاعر عبارة « الشاعر الفضيحة قصيدة نجماً » مرات عدة ، معبراً عن مجاوزة الواقع وكثافته لكل أشكال التعبير . ويصبح موت الشاعر هو التعبير للقصيدة أو اللغة الحقيقية للشاعر ، فيذكر اسم سمير درويش ، وتحليل حاوى الذى ينشد الحرية عن طريق الموت :

« وتحليل حاوى لا يريد الموت رغياً حنة

يصفى لوجهه الحصوصية

موت وحرة » .

وتبرز خصوصية المكان علماً على المرحلة في أقصى فجائعها درامية ، وتكرر الاسم في تداعيات ملحاح : صبرا فتاة نائمة ؛ صبرا بقايا الكف في جسد قتيل ؛ صبرا ومايش الجنود الراحلون من الجليل ؛ صبرا تغنى نصفها المفقود بين البحر والحرب الأخيرة ؛ صبرا تغنى صدرها العارى بأغنية البوداع ؛ صبرا ، وصبرا ، وصبرا صبرا ، وهكذا في مشاهد صورية متتالية ، تترج بين المجازى والتمثل والواقعي .. إلخ .

« وصبرا - لا لأحد

صبرا - هوية عصرنا حتى الأبد ..

ثم يتقل من محدوبة المكان إلى الوطن العام ، ثم يعود إلى ما بدأ به في حركة دائرية ، بعد هذا لاد التصاعدي المنيف في بناء القصيدة ، ليسقط رؤاه غاططاً أهل لبنان ، مودعاً هم ، مستحضراً صورة البحر رمز الرحيل ، معيلاً ذلك الحوار بين الذات الجماعية في مسألة حمية بين شطريها المتقسمين من خلال الاستجاب الكثيف للكتظ بالصور مع استحضار الأسطورة - للحممة « ملحمة الأودية » التي ترمز إلى الرحيل والاثية . ويظل البحر محورا تفسيرياً أساسياً في القصيدة . وتسيطر النبرة البرحية الاعترافية ، الملطمة بتلك الاشتات المجتمعات من ألوان التعبير ، في بنية صاعدة مدعشة ، وفي تشكيل أسطوري

ووصل لنيان المغفرة .

وهكذا يرتد الشاعر إلى رؤية عديّة متشائمة ، هي حصاد تأمله الطويل في الواقع المر ، وتحديقه المستمر في الأوضاع البائسة ، التي آلت إليها الثورة بعد الرجل من بيروت . وتنتهي القصيدة إلى حركة دائرية يطرأ فيها الإيقاع ، ويغثف الاحتدام ، ويصبح الريح الغنائي سيد الموقف ، والمقارنة للكتابة بالسخرية وسبك أداته !

وتندرج باقي القصائد في هذا الإطار الشامل المنكفي ، وتحمل المقاطع المعنوية ، التي يبطئ عليها المد الغنائي ، محل تلك التوليفة المتكافئة في قصائده الطويلة ، فيترأى الدراما لصالح التأمل والبروح .

٣

والآن ، بعد هذه الوقفة مع الديوان ، نستطيع أن نتلمس مناحي التفرّد والخصوصية في رؤى الشاعر المتحققة تشكيكياً في نفسه . وهذه الخصوصية لا تكمن في اصطناع أدوات جديدة مغايرة لما هو سائد في شعر الحديث ، ولكن في طريقة توليف هذه الأدوات واستنطاقها . وتركيز الشاعر على اللغة لا يمنحه خاصية التفرّد ، لأن الحركة الشعرية الحديثة أولت اللغة جل عنايتها ، ولكن أسلوبه في استغلال الإيجات الكلامية فيها ، وصياغاته الجديدة المتميزة ، هي مناهج هذه الخصوصية .

ولعل من أبرز الخصائص المتميزة للشاعر سيطرة التشديد بما هو ظاهرة تكتيكية بارزة ، ليس في مقطوعاته القصيرة فحسب ، بل في مطولاته كذلك . وهذه الخاصية ترجع إلى تأثر الشاعر بأسلوب الثورة . وقد سبق أن اتضح هذا في (مزاير) ، وهو يقول عن ذلك « وأنا شخصياً أشعر بأن تأثير اللغة العبرية على قادم من متعلقة بعيدة في التاريخ ، هي منطقة الثورة . أنا لا أعني الثورة بما هي أتراب ، وإن كنت أرفضها كتعاليم ، لأن فيها فصلاً مفرقة في العنصرية . أما من الناحية الأخرى فتحتوي الثورة على صفحات مشرقة مفرقة في الشعرية والبناء الأسطوري والملمح » (٣٩) .

كذلك فإن صياغاته اللغوية المعتمدة على إيقاع الحروف ، بتشكيل المادة اللغوية عن طريق إعادة المقردة الواحدة ومشتقاتها في سياق متماثل ، يعتمد على التوليد اللغوي وعلى التقابل والتناقض وتعبير المقارنة والعبث اللفظي والمعادلات التي يشكّلها الشاعر على نسق المعادلات الرياضية ، والجمع بين أشدّات الجمع ، وإقامة علاقات جديدة بين المفردات . والتّركيز الحاد على الاستعارة المفاجئة والصامدة ، وتكتيف المجاز اللغوي والجمع في الصورة بين الحسيات والمعنويات بعيداً عن الاستشرافات الباطنية التي نجدها عند أدونيس ، وعن توليد الصور التجريدية المتلاحقة ، فصوره تحمل الخاصية المشهدية المختزلة بالمجاز بشكل يبعدها عن الغموض ؛ إنه يجمع في الصورة بين طابع التداوي واليقظة التي تجعل من معطيات كلمة واحدة عنصراً من مصمم المشهد الواقعي ، كما سبق أن أشرت في صلب الدراسة .

والتركاز (٣٩) اللافت في قصائد الديوان بما هو خاصية لغوية ، لا يتفصل من تلك الظاهرة البنائية ، التي تأتي في سياق البناء الواعي للتداويات ، وتعتبر عن الاحتدام الداخلي ، وتقدم المد الإيقاعي ؛

واضحة ، تعتمّل في اللامبالاة التي يوحى بها استخدام الفعل « ليكن » ، وتكراره بكثافة عالية ، وتكرار النفي المتتابع بالكائن « لا شيء يعيد الروح في هذا المكان » ، والإلحاح على ضمير « نحن » ملحوظة ، حيث يستند إليه النفي للتكرار ، والتساؤلات الحائرة ، والصورة التمثيلية التي تصور الحال ، واستخدام الحروف في بدايات المقاطع في إطار من الإسهام المعتمد ، الذي ينسحب على الموقف برمته فيغذي الإحساس بالمعديّة والضياح :

« ألف . ياء . ياء »

أو الانتقال من البداية إلى الخاتمة كما يوحى ترتيب هذه الحروف :

« ألف . دال . ياء »

قد دخلنا

والصورة التمثيلية التي تعتمد على التشبيه موجية بما يشغل الشاعر من عارلة للتأمل :

« كيف كنا نغضم الأرض »

كما يقضم طفل حبة الخوخ

ويرميها كما يرمي المساء

في ثياب الزائلة »

والصور المشهدية التخيلية في تتبع تراكمي . كذلك تكرار عبارة « ما شأ أنا » ، واستحضار الأساطير الإغريقية المرتبطة بالبحر ، بإلهة موحية « البحر الذي أغرق الإغريق » ، والانشغال في توصيف المكان والبحر . أما المكان الذي ينخرط في توصيفه في تكرار مقصود فينهى عن نوق إلى الارتباط بهذا المكان الذي ينتهي بعد الرجل :

المكان الرائحة / المكان الشهوات الجريحة / المكان المرصّ الأول

المكان الفاتحة / المكان السنة الأولى / المكان الشيء في رحلته مني إلى .

المكان الأرض والتاريخ / لا شيء يضيء الاسم في هذا المكان .

وهو إذ يفرغ المكان من دلالاته كلها يرجع على البحر رمز الرجل ، في محاولة لتحمته بدلالات الضياح . ولهذا يتحول البحر إلى دال رئيس في القصيدة ، يتنمّع بحضور كثيف ، وإن تساوى الأمكنة ، ويصبح البحر رمزاً للضياح ، يصبح الزمن صنو القنات :

حين نعتاد الرجل مرة

تصبح كل الأزمنة

لحظة للقتل .

وتبرز النزعة الانتقادية التي توسى إلى الحدث الواقعي في مأساويته . يمثل ذلك في تكرار الشاعر لعبارة : « نحن ما نحن عليه » ، وفي قوله :

« نحن من صرنا ... لمن ؟ »

فأرسى في بعد في صدر أخيه خنجرأ باسم الوطن

« قالت امرأة لجنتي قبح الوجه :

خطف للركام وقضى
لأصير أحلى »

وأما التناس في الديوان فيظهر بأشكال متعددة ، حيث يتقاطع مع الاستدعاء الأسطوري والتضمين ، والاستشهاد ، وتقدير السياق بالمحبة الساخرة ، وتعميق التنقش ، وهذا التناس يأتي بشكل مقطعات نصية يثبت بسبقها لتشنح التوتر أوتفجر السخرية « أبطلا طي ، وساق فزاة » ، أو في شكل مقطع يتردد كالأزمة بين الحين والآخر ، غزلاً دلالات متعددة « ليت ألقى حجر » ، أو في سياق الشيد ، تكثيفاً للمسمة الطقسية فيه .

ولعل طريقة توظيف الاستهزاء في شعر عمود درويش تعد من أهم ملامح الخصوصية عند ، فالأسئلة المتراكمة والمتلاحقة في قصائد الديوان ليست مجرد تمييز عن الدعشة أو الاستنكار ، أو مجرد استفادة للفصلية من أصناف الميزة الواحدة ، أو مصادرة الظلال المهادنة التي تثيرها الصورة ، بل هي سمة أساسية في تقنية الشدائي ، توظف بأشكال متعددة . ويجمع الشاعر بين مختلف أشكال الاستهزاء في توظيفات متعددة ، « وهو رفض لثبات الأشياء » وهو سمة تناقضية ، وهو كشف عما تطوى عليه المرحلة من مغارة لا تنصع إلا بالسؤال ، فالسؤال في أرفع أشكاله محاولة صياغة جديدة لمحنة متأثرة مبددة عن العالم والأشياء ، وهو محاولة لإجابات قدية سهلة ، وهو يمثل الخلق في حالة المدوء والاحتمان إلى حالة الإثارة والشك في تماسك الأشياء . ويأتي السؤال في مبطنا بالسفرية والاستهزاء ، وبدلياً من الإجابة وغموض الواقع وتداخله وتعقده . والسؤال في إجابة موجبة متعددة السطوح « » .

وتتجلى خصوصية التشكيل عند عمود درويش في نسجه للمحدث على محوري الضباب والمخضور ، والإظلام والإضاءة ، حيث ينشأ جزائياته ويشتها فلا تبدو ذات سياق متصل ، ثم يمتزجها بالصورة والشيد والمحاور والشرائح غير المتجانسة ، إذ يعود إلى تعقيب الثمن الحداثي وتفتيته ويجعلونه ، ثم العمل على تركيز إشاراته وضربها إلى عناصر تقريرية وخطابية ، وغنائية وهذا التشكيل قديم في ديوانه السابقة . وقد أشار إليه أكثر من دارس ، ولكن الجليد في هذا الديوان هو نسج الحدث من خلال التفصيلات الشهدية وغلجته ، ثم تفتيته في لجة من التزييفات المتصدة ، التي تشكل القوام الملحمي لقصائده .

ويعد ، فإنه ليس بمقلد المدارس المحكوم بهيم عدد أن يلم بخصائص الرؤيا والتشكيل عند شاعر كمحمود درويش ، ولكنها الحيط الظلعة في النسيج الكل ، حاولت الإشارة إليها من خلال الدراسة النصية ، ثم تركيزها في تحليلها ، فمما درويش من الاتساع بحيث يحتاج إلى توفر ودأب لا تهيئه المساحة للقررة ، ولا الوقت المتاح .

وتجنى الشيد سمته الطقوسية . وليس من شك في أن التكرار عند عمود درويش ، فضلاً عن كونه أداة إيقاعية متميزة ، يحقق خاصية الانخراط في الحلمي والاستبطاني ، وتكتيف الصور في بؤرة دلالية واحدة ، يتوالد خلالها كثير من الصور في لقطات مضاعفة ، ملحة على إجماع مقصود ، مفجرة لها في دائرة إجمالية واسعة . والصور لدى عمود درويش ذات تراكيب « ضدية وتفاعلية وتوالدية » ، بمعنى أنها تخترق على عناصر مضاعفة في سياق متناقض ، يهيء إلى هذه الطليعة النظرية السائدة في المرحلة ، وتتفاعل عناصر الصورة لتفرض ظلالاً إجمالية ممتدة ، وتتنازل عبر التكرار ، منحدرة من صلب للشهد . وإن ما تراهي للبيض من أن قصيدة « بحر للشيد المر » تشتمل على صور مكررة لها نظائرها في شعر نزار قباني ومظفر النواب وسعيد عقل وأحمد فؤاد نجم إنما ناجم عن الطليعة التوالدية التي تنسم بها الصورة ويحققها التكرار .

ويتضمن استخدام الأسطورة لدى عمود درويش تنويعات متعددة ، تسهم في فتح النص على أفق إجمالية رسية ، ويتم ذلك بأشكال متعددة ، كترديد نص طقوسي تتضمنه الأسطورة الأصلية ، على نحو ما أشرت إليه فيما يتعلق بأسطورة أوزيريس ، وذلك بعد تحريف هذا النص بما يتناسب والسياق الكل للقصيدة : تجمع واجمع الساعد « أو الإشارة المبهمة ، كما هي الحال بالنسبة للمحبة الأوديسا ، التي أشار إليها الشاعر كثيراً في هذا الديوان ، لملاقتها بالثمن والرحيل . وقد تفرعت إشاراته أيضاً ، فكان يذكرها بالاسم حيناً ، وحيناً أنصر يومه إليها على نحو خفي ، وأحياناً يصنع أسطورة الخاصة عن طريق تضخيم النسب ، وتكرير المحجور ، وشططها بعناصر أسطورية ، وأحياناً يوسع رقعة الكتابة ، كما يتضح من استخدامه لأسطورة الفجر ، أو يشرح التفصيلات المتأخرة بومضات أسطورية ، أو يقتصر المعنى الذي تروح به الأسطورة الأصلية « وسويلدون ، ويكبرون ، ويقتلون ، وسولدون » مع فرش الإجماع الأسطوري في أبعاد متعددة للظلال ، ومن خلال الصورة التي يبنها بناء أسطوري ، تتحرك العناصر حركة حرة ، تحمل ملامح أسطورة « بحر ساعد نحو الجبال / غزاة ملهية بجناح دورى . . » إلخ .

واستدعاء الشخصيات لدى عمود درويش لا يقتصر على التاريخية منها ، بل يمتد ليشمل المعاصرة الأدبية والسياسية والأسطورية ، العربية والأجنبية ، والأحياء والأموات . وتأتي هذه الشخصيات لتشر ظلالاً من التوتر يمتد للنصوص بملحولات جديدة ذات طابع مغرق ، يؤكد السمة الدلالية .

واستخدام الصورة الشيقية الجنسية لدى درويش إنما جاء ليحقق المقارنة ، فلجنس قرين الحياة ، ولذا فإنه يأتي في سياق الجدل بين ثنائية الوجود والعلم ، والموت والحياة :

« لولا صهيل الجنس في سائلك يا « جيم » الجنون
والموت يأتيها بكل سلاحه الجوى والبحرى » .

وتأتي الصورة الشيقية مؤكدة للناجعة ، ومكثفة لأجواء الربيع المأساوي ، الذي يحتف في كل شيء ، ويجمع بين الأثنت للناجعة ، التي تسم للمرحلة يومتها :

المواضيع

مراجعة ديوانه ، لأبريق مهشمة ، ودراسة إحصان عباس عن الشاعر المشعورة في كتابه : الجزء شرق النصار ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ، سنة ١٩٨٠ ص ٨٥ وما بعدها .

(١٤) عمود درويش : أتقنونا من هذا الشعر ، مجلة الكرمل ، العدد السادس .

(١٥) جد الرحمن الكيال : الشعر العربي الفلسطيني في نكة فلسطين ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١ ط ١٩٧٥ ، ص ١٥٧ .

(١٦) عمود درويش : كلمة الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين في تكريم أبي سلمى بعد حصوله على جائزة الورقة المشعورة في كتاب « أبو سلمى - توتنة فلسطين » ، الصادر عن الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين (د . ت) بيروت ص ٤١ .

(١٧) المرجع السابق

(١٨) يوسف اليوسف : الشعر العربي المعاصر ، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق سنة ١٩٨٠ ص ٣٣ وما بعدها .

(١٩) أشار إلى ذلك الشاعر من الدين المناصرة في لقاء أجريته معه في تونس مجلة البعثة السعودية ونشر في العدد ٧٨٥ بتاريخ ١١ يناير سنة ١٩٨٤ .

(٢٠) إحصان عباس : من الملى شرق النصار (مرجع سابق) .

(٢١) من دراسة الشاعر إبراهيم أبي سلمى ، منشورة في « الشرق الأوسط » تحت عنوان « من قلعة الرعام إلى قلعة اللغة » ، وهي دراسة لديوانه الأخير هي أخيرة ، هي أخيرة .

« الشرق الأوسط » بتاريخ الثلاثاء ١٩٨٦/٧/٩ ص ٩ .

(٢٢) مرشد البرغوثي وأنا أبقى وأبقى لأخي ، مجلة البلاد ، العدد ١٢٨ ، الأربعاء ٢٨ - ٢٩ أيار (مايو) سنة ١٩٨٧ ، ص ٥٥ وما بعدها .

(٢٣) للشاعر أحمد ريان مقالة منشورة في مجلة كتابات البحرينية ، تحت عنوان « مدخل لقراءة الشعر الحر (نظرية جارية) » ، تتحدث عن البناء في القصيدة الحديثة بشكل موسع يمكن مراجعته في مجلة كتابات ، الثامنة ، البحرين . وقد تحدث الدكتور من الدين إسماعيل عن أشكال البناء المختلفة في القصيدة الحديثة في كتابه « الشعر العربي المعاصر (نظرياً وواقعياً) دار الكتاب العربي ، القاهرة سنة ١٩٦٧ . وتذكر للأستاذ في كتابها « الشعر المعاصر » بيروت ط ٤ سنة ١٩٧٤ .

(٢٤) لتعرف مزيداً من خصائص الشعر الفلسطيني في الماضي يمكن مراجعة : إبراهيم خليل : الشعر المعاصر في الأردن (دراسات نقدية) ، جمعية عمال الطابع التعاونية ، عمان سنة ١٩٧٥ ، من ص ٣٣ إلى ص ٨٥ .

(٢٥) ريتا حوض : أبحاثاً الحديث بين الرقيا والتشيد ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، سنة ١٩٧٦ ص ٤٧ .

(٢٦) من حوار أجريته مع الشاعر مجلة اللجلة التي تصدر من لندن في العدد ٣١٤ الأربعاء ١٧ فبراير سنة ١٩٨٦ ص ٤٥ .

(٢٧) مجلة الجليل ، عدد نوفمبر سنة ١٩٨٢ ص ٧٤ وما بعدها .

(٢٨) المرجع السابق ص ٧٥ .

(٢٩) مجلة لليلة ، العدد ٣١٤ ، الأربعاء ١٢ فبراير سنة ١٩٨٦ .

(٣٠) مجلة الجليل ، عدد نوفمبر سنة ١٩٨٢ ص ٧٣ .

(٣١) مجلة كل العرب (حديث أجراه مع درويش فريال داخي) العدد رقم ٣٣١ .

(٣٢) نفسه .

(٣٣) إلياس غوري - الذائقة الفارقة .

تقلاً من خاتمة سعيد والحداثة أو مقنة جلجشجر ، مجلة مواقف ، العدد ٥١/٥٢ صيف وخريف سنة ١٩٨٤ ص ٣٩ .

(٣٤) جابر حصفور : معنى الحداثة في الشعر المعاصر ، مجلة فصول ، المجلد الرابع ، العدد الرابع سبتمبر ١٩٨٤ ص ٥٠ .

(٣٥) أشارككم أبو حبيب إلى أن التمس في قصيدة الحيز لا يقدم تولد الأديب *diastroph* ، وأن التمس يفتت الحديث أولاً ، يفتت الزمان والمكان والشخصية والأزمنة إلى ترات متفرقة ، ثم يقدم ويضع الترات تزامنية في بؤرة وهي خارجة عن الحديث . من مقالة بعنوان « الحداثة والسلطة / النص » فصول والحداثة في اللغة والأدب » ، الجزء الأول المجلد الرابع ، العدد الثالث يونيو سنة ١٩٨٤ .

(١) عمود درويش : حصار الدمار البحر ، الدار العربية للنشر والتوزيع ، عمان - الأردن سنة ١٩٨٦ ، ويقع الديوان في مكتبة وتلازم صفحة ، ويتضمن على أربع عشرة قصيدة .

(٢) راجع : عبد الصمد تلمعة : مقنعة في نظرية الأدب ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة سنة ١٩٧٣ ويتناول إلى علم الجبال الأدبي ، دار الثقافة ، القاهرة سنة ١٩٧٨ .

(٣) عز الدين إسماعيل ، التفسير النصي للأدب ، دار العودة ودار الثقافة ، بيروت (د . ت) ص ٥٧ .

(٤) من مواضع الشعر عند القدم اعتبار الشاعر *مُصنفاً* في حالة انجذاب تصوري ، لذلك فإنه يرى ما لا يراه غيره ، وكثير من الشعر الاحلاقي في العصور الوسطى الأوروبية كان يصاغ في شكل رؤيا يراها الشاعر . وكانت الرؤيا بمثابة إطار اصطلاحي للشعر في فرنسا وإيطاليا عند التصدي لمعالجة الحب الرقيق . والرؤيا المصيدة أول طريق لكشف الغيب ، وحبها نشأت نظرية الاحلام التي قال بها الفيلسوف والفلاسفة .

راجع : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، بيروت سنة ١٩٧٩ مادة (رؤيا) والموسوعة العربية للمسة ، ط ٢ بيروت سنة ١٩٧٩ ص ٩٠٣ .

وجاء في لسان العرب أن الرؤيا النظر بالعين والغلب ، وكذلك في القاموس المحيط ، وتاج العروس ونصلي الربا باب الوالي .

ويرى سيد قطب في ظلال القرآن أن حواجز الزمان والمكان هي التي تحول بين المخلوق البشري ورؤية ما تسبحه الماشي والمستقبل أو الحاضر المحصور ، إذ يحجبها عن عامل الزمان ، كما يحجب الحاضر البعيد عن عامل المكان . وأن صلة ما في الإنسان لا تعرف لها كلها ، تستعطف أو تتدور في بعض الأحيان ، فيغلب على حواجز الزمان ، وترى ما وراءه في صورة مبهمة ، ليست ملياً ولكنها استشفاف ، كالذي يقع في اليقظة ليمس الناس ، وفي الرقيا ، فيغلب على حواجز المكان أو حواجز الزمان أوهما معاً في بعض الأحيان .

سيد قطب - في ظلال القرآن ص ٤ ، دار الشروق ، سنة ١٩٧٢ .

(٥) صلاح عبد الصبور : تحريق في الشعر ، فصول أكثرية سنة ١٩٨١ ص ١٨ .

(٦) في حوار أجريته مع فيزي مع الشاعر . مجلة الدعوة ، قطر ، العدد ١٢٠ ديسمبر كانون الأول سنة ١٩٨٥ ص ٥ .

(٧) عمود درويش : أتقنونا من هذا الحب القاسي ، مجلة الأدب ، بيروت آب سنة ١٩٧٩ ص ٥ .

(٨) سلمى الحفصاء الجويش : الشعر العربي المعاصر - الرؤيا والموقف ، مجلة الأطلال العراقية ، بغداد ، العدد السادس ، حزيران سنة ١٩٨٦ ، ص ١١ .

(٩) عمود درويش ، مجلة الأدب في أيلول سنة ١٩٧٠ .

(١٠) عمود أمين العام : ويقع النفاة التي عقدت في أثريه القاهرة مساء الثلاثاء الأخير من شهر أبريل سنة ١٩٨٧ حول ديوان الشاعر ضيفي مطر « أنت واحدنا .. وهي أمسكوك كالتنت » ، واشترك في عهد العام وعيد للشعر تلمعة وصبري حافظ وقد نشرت وقائع هذا الندوة في اليوم التالي (العدد ٥١٠٥) الدمام ، المملكة العربية السعودية ، بتاريخ ٧ يونيو سنة ١٩٨٧ .

(١١) راجع : عبد العزيز الخليل ، أزمة القصيدة العربية (مشروع تساؤل) ، دار الأدب البيروتية ، ط ١ سنة ١٩٨٥ ص ٧٠ .

(١٢) فيما يتعلق بمقولة الخليل المتحرك راجع : منير المكش ، أسئلة الشعر ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر (د . ت) ، بيروت ، ص ١٢ ، ١٥ وما بعدها .

(١٣) فريد من تعرف نوعة البيان التصويرية وتأثيرها بأصحاب هذه المدرسة يمكن

(٣٦) جابر عصفور : أمتعة الشعر المعاصر ، فصول للجلد الأول ، العدد الرابع ص ١٢٣ - ١٤٨ .

(٣٧) يقول الشاعر عن بيروت في لقاء معه أجريته مجلة الجبل :

«جزء كبير من أبناء بيروت تم تكوينه سيكولوجياً وثقافياً في بيروت ، ولذلك فإن التعامل المماثل مع بيروت ليس تماثلاً عادياً .. لكن أكثر ما يبرحني الآن من بيروت في هذه المرحلة هو مجرد اسم بيروت ؛ لأنني لشعر أن هذا الاسم الآن هو سكن يتشقق إلى نصفين ، ويرى إلى الشارع جزء كبير من حياته المعلقة كشخص يتنسى إلى الثورة الفلسطينية بكل مراحل تطورها ، وكشاعر أيضاً أقدم أحسن ما في عمري وأنتج أحسن ما أنتجته في بيروت ، ويقلد كبير بفضلها أيضاً ، لأن بيروت من المدن القليلة للرحبة والمظلمة . ومن صمودية الكلام عن بيروت هو عدم قابليتها للتفسير ، وكون بيروت مدينة غامضة لا يعرف أحد لماذا يجيها . بيروت مستغنى عمراً طويلاً في التآكل من جمالها الفاضل ، ومن وجعها ، دون أن تعرف لماذا احتلتها ، ولماذا احتلتنا ؛ نحرزنا فيها ونحرزت فيها . مجلة الجبل ، عدد نوفمبر سنة ١٩٦٨ .

(٣٨) يرى الشاعر عن الدين الناصرة أن عمود درويش قد تأثر في تصديقه «مدبح الظل العالي» بجذائبات مظفر النواب ونزار قباني للواقع العربي المعاصر ،

ومن الواضح أن عمود درويش قد صاغ هذه المجازيات بأسلوب أكثر خفاً وأغترافاً على شجاعتها تنخبط مع الشاعر في توصيفه لشكل هذه التأثير .

(٣٩) استعرض شيخ السيد أهم أفراسه للشعر الكوراني في الشعر العربي الحديث ،

ولكن لم يبرز لشعر عمود درويش وكثير ما ذكر ورد في شعر درويش بالإضافة إلى ألوان من التوظيفات لم يذكرها ، وقد أشرت إليها في صلب الدراسة . (التكرار في الشعر الحديث) مجلة إبداع ، القاهرة ، يونيو سنة ١٩٨٤ .

(٤٠) استولى محمد بدوي ألوان التوظيف للمخاطبة للاستفهام ، مستعزاً لما في شبة استقصاء ، وتلك في أثناء دراسته لديوان الشاعر الفلسطيني أحمد دحبور ، في مقاله المنشور في العدد الخاص بقضايا الشعر العربي ، فصول المجلد الأول ، العدد الرابع ، يوليو سنة ١٩٨١ ، ص ٢٤٩ - ٢٥٢ .



شاكراً عبد الحميد

ربما كان الشعر هو أكثر الأشكال الأدبية إمكانية في التعبير عن أصعب التجارب الإنسانية ؛ وربما كان هو الوسيلة الأكثر فاعلية في التعبير عن الأحلام والانفعالات والمواقف في وعي الإنسان ولا وعيه، وعن تاريخ هذا الوعي أو اللاوعي ، الذي يتخلق في أعماق النفس الإنسانية خلال تفاعلها مع الحياة . إن إمكانات الإنسان تتمثل في شكل دوافع تسمى إلى التحقق من خلال أشكال معينة من النشاط ؛ وهذه الأشكال تحمل الطاقات التي تكون كاملة عند المستوى الأصعب من الوعي ، ويتم التعبير عنها بما هي صور وأنماط رمزية للرؤى والنشاط السلوكي . إنها تبدأ عند المستوى الداخلي ، مستوى الحلم ، ثم تتحرك خارجة منه ، متخلدة شكل النشاط الخارجي^(١) .

إن الشعر هنا - مثلاً - يصبح هو التعبير الخارجي الذي يحاول أن يتفق مع الدافع الداخلي للنمو والتغير والتحقق ، ومع دوافع الشاعر المختلفة . إن الشاعر المبدع يتحرك هنا في حرية بين عالمه الداخلي وعالمه الخارجي ، كما أنه يكون قادراً على تحويل عالمه الداخلي إلى أعمال خارجية متبلورة وصلبة وراسخة ، ثم إنه يستطيع أن يخرج من شروط التبلور والصلابة والرموز الخارجية ، التي قد تحد من حرية إلى حين ، وأن يعود معانقاً عالمه الباطن ، مستكشفاً إياه مرة أخرى ، وهكذا في حركة ديناميكية دائمة ومتجددة . إزاء عالم يتسم بالخصوصية والثراء ، مثل عالم محمد عفيفي مطر الشعري ، يجد المرء لزماً عليه أن يجدد المطلقات الأساسية التي سوف يتكلم عليها هو يتحدث عن هذا العالم الشعري ، حتى لا يصبح في خضم هذا البحر الشعري للغلاط الملتصق العنيف ، ولا تفوت أقدانه في رماله المتحركة . وفي البداية سوف نحدد المكونات التي نعتقد أنها تشكل أهم معالم رؤية هذا الشاعر الشعرية في هذا الديوان الذي نتحدث عنه ، وفي كثير من أعماله الأخرى والمعايير الأساسية لعلمه ، على النحو التالي :

١ - محور الحلم وما يرتبط به من رؤى وتصورات وخلفيات ثقافية وإشراكية في المقام الأول ، تمتد بجزئها ففضرب في أعماق الانكار الهرمسية الفرعونية القديمة والإغريقية والأفلاطونية المجددة والتصوف الإسلامي ، وبصفة خاصة أفكار ابن عربي والفنري والسهروردي والحلاج وغيرهم ، وكذلك الفخوسية العرفانية المسيحية ، أو - باختصار - نظرية القبيض بتجلياتها وصورها المختلفة .

٢ - محور السيمياء العربية ، أو الكيمياء القديمة ، أو نظرية تحويل المعادن الأدنى إلى معادن نادرة نفيسة ؛ هذه النزعة التي تتجلى في كتابات الحسن بن الهيثم ، وجابر بن حيان ، وعلاء بن نزيه ،

٣ - محور الكتابة الخاص بعالم يمازج حدود الحروف والأصوات ليصل إلى مشارف الفكر والمقيدة ، ويمارزها إلى عوالم الوجدان والسلوك ، ثم التأثير الواضح الكبير في التاريخ الخاص والعالم .

٤ - محور الواقع (الخاص) وبحور التاريخ التراثي (الماضي) ، ولاتباط هذين المحورين بما هو قائم (المستقبل) ، وكذلك

١ - محور الحلم وما يرتبط به من رؤى وتصورات وخلفيات ثقافية وإشراكية في المقام الأول ، تمتد بجزئها ففضرب في أعماق الانكار الهرمسية الفرعونية القديمة والإغريقية والأفلاطونية المجددة والتصوف الإسلامي ، وبصفة خاصة أفكار ابن عربي والفنري والسهروردي والحلاج وغيرهم ، وكذلك الفخوسية العرفانية المسيحية ، أو - باختصار - نظرية القبيض بتجلياتها وصورها المختلفة .

٢ - محور السيمياء العربية ، أو الكيمياء القديمة ، أو نظرية تحويل المعادن الأدنى إلى معادن نادرة نفيسة ؛ هذه النزعة التي تتجلى في كتابات الحسن بن الهيثم ، وجابر بن حيان ، وعلاء بن نزيه ،

* محمد عفيفي مطر : أنت وجمعا وهي أعضاؤك أنتثرث . العراق ، ١٩٨٦ .

ويبدأ من ديوانه من دفتر الصحة ١٩٦٨ حتى ديوانه الأخير الذي تحدث عنه ١٩٨٦^(٢)، وكذلك في الأعمال الشعرية المختلفة التي لم تجمع بعد في شكل دواوين - عبر كل هذه الأعمال كان الحلم، سواء كان حلم يظنه أو حلم نومه أو حلماً رمزياً إفساداً قومياً خاصاً بألماء مفتعلة يريحي تحقيقها، هو أحد المحاور الأساسية لعالم هذا الشاعر. لكن الحلم في ديوان وأدب وأدبها وهي أغشع ك انتشرت لا يابض شكل البارقة أو التوهيم أو اللحمة السريعة، أو أحد مكونات اللوحة (كما كان يحدث في أغلب الأحيان في كثير من قصائد الدواوين السابقة على هذا الديوان). إنه يتحول هنا، وفي حالات كثيرة، إلى لوحة مكتملة، أو قصة مكتملة، أو مشهد كامل للتصليات، يستمر على إطار القصيدة كله، وسيظهر على ما عده. إن الحلم هنا يكون له وجوده للستر المصغر الضمني في النصف الأول من الديوان، ثم يكون له وجوده للرائع المصغر للمرح في النصف الثاني من الديوان. ومن هنا يصنع الشاعر للنصف الثاني من الديوان عنواناً لافتاً هو أول الحلم آخر الحلم. وخلال ذلك يكون فعل الحلم مشابهاً لفعل الحياة ولكل أنشطة الحياة النورية التي عبر غريرة التيهيد فالإنشاء فالترجيع فالحمود. الحلم له دورة ذات حلقات من الطفولة فالشعر للحلم والنهاية؛ وكذلك فعل الحياة: طفولة فبهاة فحرجولة فكهولة؛ وكذلك أفعال الحب والجنس والحرب والإحراق ونشاط الكتابة الإبداعية وكل الأنشطة الصورية التحويلية للمشابهة. ومن هذا العنوان نطلق الآن فنحن عن المكونات الأساسية المتفاعلة لمشهد الحلم: أول الحلم أو الطفولة - الحلم ذاته أو تفرجه - آخر الحلم:

١ - ١ طفوس ولادة الحلم

أول الحلم حادثة هو وقت الغروب، عند هجوع الكائنات، وانتهاء العمل، والعودة إلى البيت، وندول الشمس في مكعبها، وهجرة الطيور اليومية عائدة إلى أوكارها، وظهور الأصوات الليلية وضباب الأصوات النهارية. ومع صمود الفصول بين مكونات الحلم المختلفة، من حيث بداياته المهددة له، وحالاته، ثم ختامه ونهاياته، فإن الاهتمام ببداية الحلم ونهايته هنا ليس اهتماماً مباشراً بالحلم في ذاته، إنه اهتمام بالحالة المولدة له، السابقة عليه (بدايات الحلم)، ثم اهتمام بالحالة التالية له، المتألفة لطبيعته، للمعكسة لجوهره، لكنها الكائنة لحالاته، والمظهرة لتألفاته. وهذه العوامل غير منفصلة، خصوصاً في الأعمال الإبداعية السريالية أو الحلمية؛ فكان أول الحلم يتجوى على بقايا يابرة. فإن الواقع يتجوى أيضاً على بقايا ليلية؛ على عناصر آتية من الحلم، يحول السرياليون تفصيلها وتكميلها في حالة الحقيقة^(٣).

وأعلنت ميثاق الإقامة بالرحيل هي الجملة الشعرية الأولى في الديوان وهي الجملة التي يمكن أن تكون كائنة لكثير مما سيأتي بعدها؛ فالشاعر أعلن ميثاق إقامته من خلال رحيله؛ فإقامته تتم من خلال رحله.

إن الرحيل هنا قد يعنى السفر في رحلة البحث عن الذات وعن المعرفة، وقد يعنى الحركة من موضع إلى آخر، وقد يعنى مفارقة عالم الحواس إلى عالم الرؤى والذم والأحلام؛ ذلك العالم الذي لرحيل الشاعر إليه، مقبلاً على ولاته له، والتزامه به، وإقامته فيه. وخلال

ارتباط هذا المحور في جملة بالمحاور الثلاثة السابقة (الحلم - السيمياء - الكتابة).



كثيراً ما اتهم عفيفي مطر بالإغراب والغموض. وقد وصفت الناقدة وريال غزول شعر مطر بأنه «مثل قمة الغموض في الإنتاج الشعري العر»؛ لكنها أضفأت أن «الغموض بالنسبة للشعر، كالشعر بالنسبة للغة؛ فكثير من النصوص الفلسفية والصوفية تتسم بالغموض. ونحن لا نطرحها جانباً، ولا نستقطها من حسابنا، لأنها غامضة؛ فالغموض يكاد يكون صفة النصوص السبائية لا الزائفة^(٤)». هنا لم تنظر الناقدة إلى غموض شعر عفيفي مطر بوصفه عبثاً أو أزمة تتعلق به، بل بوصفه مشكلة خاصة بالقراءة؛ الشعر هنا نص مقدس جامع بالرموز، مؤثر بالإيماءات؛ وعلى الناقد أو القارئ فك مغالطة حتى يتواصل معه. وقد وصف الناقد وحل عشرى زابده وعفيفي مطر بأنه واحد من الشعراء الذين تنسج في شعرهم ظاهرة الغموض بشكل خطير، وإنهم الشاعر خلال نقده لقصيدة «الحصان والجبل» من ديوان «دوسم على قشرة الليل» بأنه الناقد بصمودية حل بعض رموز القصيدة وصورها فجعله بينهم صاحبها أن يكون في القصيدة خط شعوري أو فكري من الأساس. وشعور الناقد بصمودية حل بعض رموز القصيدة وصورها فجعله بينهم صاحبها بتكنيس الصور ومراكمتها، ويتهم القصيدة بالغموض واستغلال الإيماءات وبصيرج الفاري من قراءته لما غفلت الرقائس، مما يزيد من اتساع المقصود بين القصيدة العربية الحديثة وقراءتها^(٥).

وأنا اعتقد أن عفيفي مطر ليس شاعراً سهلاً، لكنه ليس غامضاً في الوقت نفسه. وصعودته - وليس غموضه - نابعة من فقدان الكثير من مقادير. والمهم هنا هو أن تضع ألبينا حل بعض مدخلات عمله الخاص، وأن نستعين بأكبر قدر من الخيال والشدوة على التصور البصري، حتى نستطيع أن نتحرك بحرية أكبر في عالم هذا الشاعر، وأن نتوافر في ألبينا معرفة تراثية تتناسب مع العمق التراثي الكبير؛ فالخليفة وأن الذين يتهمون عفيفي مطر بالغموض يملقون إلى حله عبر أبواب ضرباب هذا العالم الشعري، وبغلايس غير مغالطة؛ إنهم يريدون أن يطبقوا عليه المقولات المدرسية الجملة، ويتزعمون عندها يتأى شعره على الاتصاع لها^(٦).

صور عفيفي مطر الشعرية مركبة، لكنها قابلة للحل؛ وعلمه الشعري صديق؛ لكنه قابل لسر غوره، على الرغم من الصعوبات المشتقة في تركيب الصور عنده، وتراثية المقدرات وأشكال المجاز المختلفة. إن عفيفي مطر في شعره بشكل علم، وفي هذا الديوان بشكل خاص، يشبه «ديوتوس» Demos إلى الروايات والبدايات عند الرومان، الذي ينظر يسيرون بقطعة في النجاشين: إلى الدناخل وإلى الخارج. إنه ينظر يبعون بقطعة إلى عالم الحقيقة وعالم الذم. واعتقد أن كل أديب مبدع في الفحور الإبداعية المختلفة هو «ديوتوس» ما، بطريقة أو بأخرى. والأنا فليداً تحليلنا من خلال تبيننا لحضور العناصر والمكونات الخاصة بالمحاور الرئيسية التي حدثنا لافسنا داخل هذا الديوان.

١ - عوالم من الأحلام:

عبر دواوين عفيفي مطر الشعرية التسعة التي ظهرت حتى الآن،

هذه حالة تمهيد للدخول في الحلم . وهنا يقرب الشاعر المشهد الخارجي لحكاته الداخلي ؛ إنه في قرية يربط الأفق المحيط بالحقول وقد غابت الشمس بنورها النباري الأصفر وضوئها الشفقي الأحمر ، حيث يتحول أفق الحقول في الظلام إلى ركنين مضمومتين ، لأن في النبار يكون كالسائقين للمموتين . وعندما نحني العنقطة تتحول الحقول ذات الضفتين ، أي التي يمكن أن نرى شمالها وجنوبها ، شرقها وغربها ، إلى مكان أحادي البعد ، لأن الضوء الذي كان يكشف جوانبها المختلفة في النهار قد سحب منها بفعل غياب الشمس ، فإذا هي تتحول إلى مكان واحد كان غمدا في النهار كالسائق المائل ، ثم تقلص وانطوى بجسمه الليل . وهذا التقلص والانطواء ليسا خاصين بالجوانب الهندسية القرابية للمكان فحسب ، بل هما خاصان أيضا بما يحمله المكان من حركة ورؤية وعمل واحتكاك وتفاعل بين الناس والدواب ومفردات الطبيعة المختلفة الأخرى ، كما أنها خاصان بحركة وعي الشاعر تتحول من الخارج إلى الداخل . وبحركة ضم الحقول لركبتها أو لجوانبها بفعل انسحاب الضوء يمكن أن تكون من أسفل إلى أعلى ، كما يضم الإنسان ركبتيه إلى بطنه مثلا ، وما يحدث هنا هو تقابل المساحة المكانية التي تتحرك فيها ساقاه وأسيا ، وقد يتم هذا يضم ركة إلى أخرى ، فتلتصق الساق بالساق . وهنا يكون اتجاه الحركة من أجل تقلص المساحة المحصورة بين السائقين أقنيا ، وفي الحالتين هنا عملية تقلص وتعميد لمساحة أكبر ، تتحول إلى مساحة أصغر ؛ فالشهد المتد في الخارج ، والواقع بين الحقول والأفق ، يتحول إلى مساحة ضيقة بين ركنين . وهذا التقلص الخارجي هو أحد الحركات الضرورية التي يلجأ إليها الشاعر عادة من أجل فتح مساحة الحلم الداخلية ؛ تلك المساحة اللا بائية ، المفتوحة بلا حدود . واتساقا مع تقلص الخارج يتحدث الشاعر أيضا عن رقاد الكائنات ومجموعها ؛ من سكن الدواب والزاواحف ، وعن الثيران التي تغفو واقفة في حين يتمسك غرض النجوم المتلألئة في حداثها الفسورية الغائبة (والغيب هنا ليس كاملا ؛ فالثيران تغفو وتصحو ، تغالب النعاس وتقاومه ، فتضخ حيوتها متهيجة كما لو كانت تعلم أيضا) ، وحينها يضيء فسفور عيونها ويومض ريشها ، تظهر نجوم وتبرق وتتلقي . وهذه النجوم - لأنها ليست موجودة دائما في أعين الثيران - تبدو كأنها وتتكرس وتظهر وتختفي ، مثلا يكون الشيء المكسور موجودا وغير موجود في الوقت نفسه . والظلام المحيط بالأشياء يبدو كما لو كان هو السلام الليلي الذي جاء بعد حرب النهار ، وبعد المماناة والكد والتعب . ويكون الفش الناعم وزغب الرش المتكوم أرضية يستند عليها جسد الشاعر وهو يتأهب للولوج إلى حالة الحلم ، «نم النصف المالك لم يستيقظ النصف الحي» ، ثم الجسد ولم تستيقظ الروح ؛ غاب الإدراك البصري ولم تبدأ التصورات الليلية والعالم الحلمية والأهم القضية الداخلية ، وه غلبت الأرض من كل دابة . ما هو ذا تنقطع صلته بالأرض ودوابها وحركاتها وسكناتها ، وما هي ذي طغرس الدخول في حالة النوم قد تمت ، وصلافة العنة بتراتها وطغرسها وحركاتها التمهيدية والنبائية قد قُضيت وتغسقت . ما هو ذا الحلم يشرق ويحيى ، وما هي ذي شمس الحضراء المزعة الرحمة غير الحارة ولا الباردة تضيء وتملن ميلاد المشهد الليلي ، وفريحة منه خلعت أعضاء النبار ، ويخت في النصف المالك نافذة ، وانفتحت بالنصف الحي (فراصة)

هذا الرجل يكون النوم صحوا ، والصحو نوما ، والإغفاءة بقلة ، واليقظة إغفاءة ؛ فإنا ناس نيام ، فإذا ما نأبنا انتبهوا . وهذا هو لوت الأصفر ؛ النوم الأصفر ؛ الحلم الأصفر ؛ لجنة الصغرى ؛ اليقظة الصغرى . إنه عالم آخرى يوجد ذهنويا في مواجهة ومقابلة لعالم العذاب والحربان والفتنة والضياع والموت وتبدد الأحلام . الشاعر يعلن ميثاق إقامته . والميثاق يرتبط بالتقسيم ، ويرتبط في الإسلام بالمحجر الأسود ، ويرتبط أيضا باليقظة عن الرحلة والوجود الحق ، والابتعاد عن فوضى التششت والانهيار :

هذي سويحات من النوم السخي
أُتِيب أعضائي بصمت جلجلا المكتوب
أقرأ ما تجل من عي في سرها الرواغ بين
عُلُوهُ في المد أنسابا وفيضاً من سلاسل أفا
بده البداية في أُوَيْها ،

ويين الوعد بالميلات في أمشاج ما في الأرض .

قصيدة (موت ما لوت ما . .)

هذه هي سويحات (ساعات ليلية قليلة) من النوم السخي المكرم الباذخ بالأحلام ، في مقابل ساعات النهار المجلبة القارعة ؛ هذه ساعات تلذّب فيها الأعضاء وتتذكك وتنمل لتتحرّك حرة في عوالم النوم والأحلام ، في مقابل ساعات نهائية توترت فيها الأعضاء وتتأزم وتنعصب وتتشد . هنا يكون الشاعر في فسرة النوم الجليل يقرأ سيرته الأولى ؛ سيرته العامة ؛ سيرة أبياته وأجدها وسلاسلها ، وسيرة أُنبيائه ؛ في حالات الجهد والعلو والمتله الصهوات ، والانسداع والجموح والاحتكام ، وفيض السلاسل وتحركها وانتشارها ، ثم سكوبها وصمتها الذي كان يعمل في باطنه علامات تأهبها واستعدادها لمواصلة حركتها وتقدمها ، «وهذا يميلاد يتغلخ أمشاجا في باطن الأرض» ، وهو الذي أصبح بعد ذلك صورة متناقضة معاكسة لما كان . وفي كثير من القصائد يهدد الشاعر الساحة الليلية التي مسحتها المشهد الحلمي الليل بمشهد غشائي للنهار الأقل :

ضُمَّتْ الحقول ركبتيها ونمت الثعابين
سلام ظلامي يتكلم قشاً ناعماً وزخياً
والثيران أفتت واقفة تتكسر ألجم الليل في
حداثها الفسورية الغائبة
سلام تناع من ليل رحيم
نام النصف المالك ولم يستيقظ النصف الحي
وغلبت الأرض من كل دابة
لذا قُضِيَتْ صلاة العنة وأُتِيب ملائكة الحلم
وأشرق النور بنور شمس الحضراء
وأيت المبهرة
فريحة منه خلعت أعضاء النهار وفتحت في
النصف المالك نافذة وانفتحت بالنصف الحي
وقامت قيامة الروية .

من قصيدة (فراصة)

بالخفية في أسس مراتبها ، وأشهر بوحده مع
الالوهية .

هذه الفلسفة تفتقر أن يابن الإنسان أفضل من ظاهره ، وأن
يابن الأشياء داليا أفضل وأكثر خلودا من ظاهرها ؛ فالعالم الجيد
ليس هو الذي ترى من ظاهراً الأجسام ، لكنه الخفى الباطن المستر ؛
وعالم الحلم أفضل من عالم الإنرا الحسى ؛ والبسند وعالم
للمحسوسات كالسجن بالنسبة للروح والنفس ، التى تتوق للانحلال مع
المبدأ الأعلى . وقد سماه أبناو قليس - أى الجسد - بالصدأ ، وسماه
أفلاطون بالقبر ، ورفضه فيثاغورث ، وطالب بالرجوع إلى العالم الأول
الحق . والرجوع إلى عالم الباطن ليس هروبا من عالم الخارج أو سلبية
أمامه ، بل محاولة لإثرائه وانصافه . والفضائل فى النفس - كما قال
أفلاطون - تتل غلباتها ، وتشرق لتركها ، وتطلب الانبعاث
والخروج . وهى لذلك قد أقاضت قرواها على العالم الحسى ، فظهرت
منه المصارف وأصناف النبات والحيوان ، حتى وصل الأمر إلى
الإنسان ، فظهر فيه ومنه البذات المعنوية ؛ فكانت النفس غلبان
فضائلها كالحامل كتمخض للولادة . وكذلك كانت حال العقل ، حتى
ظهرت منه النفس^(١) .

والفيض هنا يتضمن تصورا لخلق العالم وخلق الإنسان ، وكذلك
يتضمن تأكيداً لأهمية الخلق والإبداع والتحقق والكتابة ؛ فالفيض
معناه الخروج والانبعاث والتضجر والتحقق والامتداد ؛ وأهم أنوع
الكتابة هى الكتابة/الفيض ؛ الكتابة/التضجر ؛ الكتابة/
الانبعاث ؛ ذلك لأنها كانت تنبع من عيون كانت متفجرة فى أعماق
النفس البشرية ، وترفض كل القيود . ولهى شأ أعظم داخل
الإنسان من أحلامه وخيالاته وانفعالاته وطاقاته وإمكاناته الطاعة إلى
التضجر والفيض والامتداد وتحطيم القيود ؟ إن النور العظيم - فى
ضوء هذه النظرة - لا يوجد فى الخارج بل فى الدلائل ؛ ودأشرق
النور بنور شمس الحضراء وأبته المبصرة . وفى الآية القرآنية والله نور
السموات والأرض ، مثل نوره كمشكاة فيها مصباح ، للمصباح فى
زجاجة ، الزجاجة كأنها كوكب درى يوقد من شجرة مباركة زيتونة لا
شرقية ولا غربية ، يكاد زيتها يضىء ولو لم تمسه نار ، نور على نور ،
يهدى الله لنوره من يشاء^(٢) . وفى الحديث النبوى «إن الله سبحانه
ألف حبلى من نور وظلمة ، لو كشفها لأحرقت سبحات وجهه كل
من أدركه بصره» . وفى «مشكاة الأنوار» للغزالي : «والعالم مشحون
بالنور العقلى والنبوت الحسى المرئى» . ويتحدث السهروردى كثيرا فى
«التلوامح» عن أهمية التخلص من ظلمة اللب ، وهو فى بداية «مياكل
النور» يقول : «وإيا قوم ، أينما بالنور ، وثبتنا على النور ، وأشرنا إلى
النور ، وأجعل متعته مطالبنا رضاك ، وأقصى مقاصدنا ما يمدنا لأن
نلك ؛ ظلمنا أنفسنا ؛ لست على الفيض بفتين»^(٣) .

إن غاية هذه الفلسفة هى التطهير والمعرفة الحقة ؛ وهذا يتم من
خلال المجلس . ومن خلال ناز المجاهدة يصل الإنسان إلى النور بما هو
مبدأ مراتب اللوحى ؛ فالظلام يتلاشى والنور يتفجر فى الملة ؛ والجسد
مادة ظلامية ؛ ولذلك تكثر الوصايا بأهمية خلص الجسد ومقارعة عالم
الحواس ، وصرا إلى عالم المعرفة الحقة . ويورد ابن أبى أصيبعة
البيات التالية^(٤) ، ويذكر أن السهروردى قالها وهو يجتحر :

النصف الملكك هى العين الداخلية ، عين الرؤيا ؛ عين الخيال ؛ عين
الحلم المرتبطة بالجسد والنصف الملكك ، ولكنها لقارعة له ، والمطلقة
على عوالم متعارضة ومتناقضة لطبيعة هذا النصف الملكك .

ولا يمكن فهم هذا النص بشكل مناسب دون استحضار تراث
نظرية الفيض كما تبلورت بشكل واضح لدى الأفلاطونية المحدثة ،
ولدى فلاسفة التصوف الإسلامى من الإشرقيين ، ولدى غيرهم ممن
منشئ إليهم خلال هذه الدراسة . فإذا رجعنا إلى أفلاطون ، بخاصة
فى كتابه «أثولوجيا» وجدنا بعض الكتابات التى يقترب منها نص عفى
مطر الذى أشرنا إليه اقترابا جعلنا فى ثقة بأننا نضع أيدنا بشكل مناسب
على أحد المصادر التراثية التى استوعبها هذا الشاعر الكبير ، وهذا
الاقتراب هو أحد الدلائل الأساسية لفهم تفصلا عفى مطر ، ولحل
أسطورة الغموض المحيطة بشعره .

يقول أفلاطون :

«إن ربما خلوت بنفسى ، وخلعت بدنى جاتيا ،
وصرت كالى جوهى حجر ولا بدنى ، فأكون داخل
فى ذاتى ، وأجعا إليها ، خارجا من سائر الأشياء -
فأكون العلم والعالم والمعلوم جميعا ، فأرى فى ذاتى
من الحسن والبهاء والأضياء ما أبهى له متجيبا بئى ،
فأعلم أن جزء من أجزاء العالم الشريف الفاضل
الإلهى ، ذو حية فاعلة»^(٥) .

ويقول أيضا :

«ونقول : إن من قدر على خلص بدنه ، وتسكرين حواسه ووساوسه
وحركاته - كما وصفه صاحب الرموز من نفسه - قدر أيضا فى فكرته
على الرجوع إلى ذاته ، والصعود بقله إلى العالم العقلى ، فىرى حسه
وبهائه»^(٦) .

ويقول كذلك :

«ولذلك من أراد أن يدرك النفس والعقل والأنية
الأولى ، فينبغ أن ينكمش إلى ذاته ، ويهجر عالم
الحسى ، ويغيب عنه يقدر إمكاناته ، ويرفض
الحواس ، ويستعمل القوى الباطنية ، فيحتضن بصر
من داخل إصبارا حقيقيا بنظر قوى ونور مضى ،
وعند نظره الباطن أمضط ما كان يمتد بصره
الظاهر ، ويرى السموات والأرض وما فيها ،
ويشاهد حركات أمثلها ، وحسن شمائلهم ، ولبابة
حركاتهم وتناصيحها وترانجها ، ثم يسمح نعماتهم
العالية الثقية الصافية ، المحبة الطرية ، التى لا يزل
سماعها ، بل كلى سمعها ازداد إليها شهوة ، وبها
طربا ، ومنها عجايب»^(٧) .

وفى التساهية الرابعة لأفلاطون (فى النفس) ، يقول أفلاطون كذلك
فى فقرة مشهورة استشهد بها المقاتل الثامن (من التساهية الرابعة) :

«وكثيرا ما يهبط للذال ، تركا جسمى جاتيا ،
وحين أخيب عن كل ما عدائى ، أرى فى أعماق ذاتى
جمالا يبلغ إلى أقصى حدود البهلاء ، وعندئذ أؤمن
إيماناً راسخا بأننى أنتمى إلى عالم أرفع ، وأحس

قل لأصحاب رأوى ميتا
فبكون إذ رأوى
أنا مصفور وهذا قمصى
طرت منه فتخل وقنا
وأنا اليوم أنجس ملا
وأرى الله صيانا بهنا
لأخلصوا الأنفس عن أجسادها
لترنوا الحق حقا بينا

هذه الثنائية الجدلية بين الواحد والكثرة هي مقولة فلسفية هيلينية ،
وتصوفية إسلاكية كذلك ؛ وهي تظهر عند ابن عربي بشكل خاص ،
وهي أيضا مقولة فنية شعرية ، ترتبط بالنظريات الحمدية في الفن .
ونعود الآن إلى ما بدأناه وابتعدنا عنه لأسباب نرجو ألا يراها
القارىء استطرادات أو خروجاً عن الموضوع الرئيسى ، وهو بدايات
الحلم أو التهديد له في قصائد ديوان وأنت واحدها وهي أعضاؤك
انتشرت .

للمتعة كما قلنا صلوات وتراثل وأدعية وطقوس يدخل الإنسان بها
ومن خلالها إلى عالم النوم والأحلام ؛ ويحدث يمكن أن تقبل ملائكة
الحلم ، وتشرق شمس نوره الخضراء . وشمس الحلم لدى عفيفي
مطر مثل حيون الحبيبة التي تلبس الأخضر ؛ فهي دائماً خضراء . لكن
قبل صلاة المتعة هناك عملية رصد ومتابعة لتفصيلات الواقع
وحرركاته وسكاته وتفاعل أعضائه . وتقوم بهذه العملية عين الشاعر
الخارجية التي تلوذ ، والتي تسلم فلتها يوماً لعين أخرى داخلية ،
هي عين الحلم . وليس هناك اتصال كبير بين هاتين العينين ، بل
هما تتعاونان معاً في إضاءة مشهد القصيدة الكل . هذا برغم تعارض
طبيعة العوالم التي تتعامل معها كل عين وترصدنا :

زيارة هي الشمعائون يفتحون أبواب الفجر
حضور الكون وكبرياء التكامل هو أذان المشاء
وكل الطرق دعوة لهيافة مفتوحة
تعرف كم مرة تدور الساقية فترتوي آخر سنبله
وتحلم يخرق المادة وتنتظر المعجائى واجترأ المعجزات
فتصد من يدك اليتايع
وتهاجر الطيور بأفاتها إلى صوتك السرى
حنجرة هي الطبلاب السبع
وتنام القراءات هي الأرض
والخليفة سطوة تغلب بين مهارت المتحرك وغسق
الساكن

أسم تقوم ونحوى هو جسد الإيقاع المكتوب في
رياضيات الحلم .

من قصيدة (وهل الانتظار هو ؟)
يصور الشاعر هنا الحياة الريفية بتفصيلاتها، بالبحر الكاسن في
أماسيها ، وأدعية الليل وأذان المشاء ، والإحساس الخاص بالجلال
والتكامل ووحدة الوجود ، والطرق المفتوحة كرماً وضيافة ورحابة ،
والساقية التي تدور لتسقى كل السبلاب حتى آخرها ، والشاعر الذي
يصفى إلى صوت الساقية ويراقب حركتها ، فيعرف عدد مرات
دوراتها ، والطيور المهاجرة في أفانها ، التي يعيدها الشاعر إليه ويتوحد
معها ، لأنه يريد أن يرى نفسه مثلها طائراً حراً بلا قيود ، يحلم يخرق
المادة وتحقق المعجزات :

أصدح بما تحلم ، الوقت أوسمه مَرَّ
أضيقه مَرَّ ، أنت تحظيتنا
أربحون من العمر ولت بلاد تولت فليتكَ

إن المعرفة الحققة تتم من خلال عمليتين أساسيتين هما الإشراق
والمشاهدة ، فالإشراق يأخذ والمُشاهد نازلاً ، والمشاهدة تأخذ المُشاهد
صاعداً . وشرط الإشراق علم وجود حجاب بين المُشرق والقابل
لِلإشراق ، ثم استبعاد القابل . وشرط للمشاهدة عدم وجود
حجاب ، ووجوب الاستعداد . والإشراق والمشاهدة عمليتان
تتخلدان صفتين مختلفتين ؛ فهما من ناحية مشيدتان وحافظتان
للوجود ؛ ومن ناحية أخرى طريقتان للمعرفة الدوقية ؛ وذلك لاتحاد
فعل المعرفة بعملية (الإيمان) . فالإشراق هو إضافة الشعاع النوراني
من نور مجرد على نور مجرد آخر ، فتحدث نورانية التالى^(١) . ويرتبط
بهذا أيضاً الواحد الذي صدرت عنه الكثرة . وعرض السهرووى
في كتاباته لسلسلة المصور والفيض المختلفة ؛ فالواحد الحق صدر
عنه العطل الأول ، ومن العطل الأول صدرت النفس ، واستمر
الفيض ، ومن النفس أبدع الصنم . كذلك فإن والنور الأقرب صدر
عن نور الأنوار ، عن طريق الإشراق أو الفيض ؛ والأنوار المجردة
الأخرى صدرت من بعضها عن طريق الإشراق ؛ فالعالم يصدر عنه
ما هو أقل منه في النورية ، وهكذا في سلسلة الموجودات الصادرة عن
نور الأنوار^(٢) . والصور ضرورى ، اقتضاه كمال المبدأ الأول ؛
ففى الحديث القدسى : «كنت كنزاً خفياً فأحييت أن أعرف فخلقت
الحلن نبي عرفوى» . فالصور أو الفيض إذن لا يكون إلا لكتوز
خفية ؛ والكتوز تجرى للذهب والغضة والأحجار الكريمة ؛ وهي تظل
خفية حتى تظهر فتطرق . والكتز برغم تعدد معنياته يظل واحداً حتى
يُخرج فنثر محتوياته وتشتت : وأنت واحدها وهي أعضاؤك
انتشرت . فالواحد تصدر عنه الكثرة ، لكن الكثرة شرط لوجود
الواحد . والكثرة تلمح ونحوياً وتسمى لبلوغ حالة الوحدة القصيدة
المتفردة ؛ لأن الوحدة قريبة النور ورفية منه . والنور هو الوجود
الحقيقى . والروحاني الفكر الصوفى والنفسوى هي الروح
الواحدة ، وهي الكلية ، وهي التركيز ، وهي التعالي ، وهي المصدر
والنبع ، وهي المارمرية ، وهي الروحى والكشف ، وهي القوة
السامية ، والاكتمال في ذاته .

أنت واحدها وبأوبه ، وهذه مخلوقاتك انتشرت ؛ أو أنت
واحدها وبها عمده وهذه أمك انتشرت ؛ أو أنت واحدها وبها وطننا
العربى ، وهذه دولك وبوقلائك انتشرت ؛ أو أنت واحدها ، أو
شاعرها ، وبها عفيفي مطر وهذه قصائدك ، أعضاؤك ، انتشرت .
لقد تعددت الأحوال - كما يقول الشاعر في «امرأة تلبس الأخضر
داثياً» - والطريق واحد . ويقول كذلك بتسمك العشاق وأنت
واحدة .

نحل وألَمَّ للحلم هذا نحل ولادتك الجائعة

قصيدة : (وأمرأة ليس وقتها الأذه)

حلم الشاعر يفرق العادة هو حلم بالابتكار والإبداع وبجوارزة المؤلف وهروب من قسر المعادي والمكروه والرتيب فمتنمنا نحترق العادات (أى تنعدم) ، تنطلق كل الطاقات المقيدة ، ويتم النظر إلى العالم من منظور أكثر حرية ، فيعرف الشاعر كيف تلد الأيقار .. ويعرف قداسة الأمهات التي تنبع منها ، ولون للوهة من راحة عرق السرج ، وطبيعة عرق الثيران ، ويعرف طقوس القرابة والألفة والجوار والحب ، ويعلم بأن يتطلق من كل هذا الذي يعرفه وهما إلى هناك ؛ إلى ما لا يعرفه ، فإذا هو يعلمه يفرق العادة ، ويستظر «المجاني» ، ويفك طلسم المعجزات ومغاليلها . إنها ثلاثة أحلام تندغم في حلم واحد يمكن أن أعماق المحال الممكن ؛ فالعادات قابلة للاعتراق ، والمجاني يمكن أن تحدث ، والمعجزات يمكن الوصول إليها واتقاعها . إنها ثلاثة أنسام للحلم ، لكنها كثرة صلدت عن رغبة واحدة هي الإبداع التحق ، والتجاوز القاتل ، والمفارقة . هي ثلاثة أنسام للحلم الذي هو هنا حلم عطفة يتحقق في النوم ، أمثال الأقسام الثلاثة فحرق العادة عند ابن عربي : المعجزات والكرامات والسحر ، وهما تم حرق عادة أكثر من ههنا^(١٢٦) . وبين أحلام اليقظة هذه وأحلام النوم المثارة بي والمفارقة لها ، يتقلب العالم أمام عيني الشاعر ، بين «هزات المحرك وضيق الساكن» ، وسيت «أسم تقوم وتبهرى» ، وبين الحركة والسكون ، وتنب التها وضيق الليل ، وليلام الحلم والعوالم ، ويمالك الوحي والبلاغي ، تتشكل رياضيات الأحلام ، والألم التي تقوم وتبهرى خلال الحلم فتل فكرة تتكرر عند ابن عربي في «الفتوحات المكية» وفي «مفصوص الحكم» ؛ فصور الأحلام «تتهدم وتبنى مع التفتاس في سلسلة لا تنتهي ؛ وألهم مصاحب للبناء في عمليتين متماكنتين»^(١٢٧) .

والعدد وسيله من أهم الوسائل التي يستعين بها الحالم في رياضياته^(١٢٨) ؛ فالوحدة والكثرة هي أعداد أساسا ، والساقية تندرد «عددها» معنا من الدورات ، والطباق «السبع» حجرة يتصلق بها أركان العشاء ، وكان هذا الأذان يصدر من السموات السبع من خلال طبقاتها . وتكتمل الفردات السبع عند السطح (الأراضي السبع) ، ويتكرر العدد (سبعة) كثيرا في دواوين عفيفي مطر ، ويدخل مكونا أساسيا في كثير من تشكيلاته ومصروره الشعرية . وهذا العدد له عمقه التراثي والأسطوري ؛ فهو عدد السموات وعد الأرضين في التراث الإسلامي ، كما يشير إلى عدد قراءات القرآن ، وعدد ألوان الطيف ، وأيام الأسبوع ، ويدرجات السلم الموسيقي الشبهي . وفي التصوف يشير هذا الرقم إلى المراحل السبع المؤدية للتصوير والإشراق ، التي كانت رموزا شائعة في التفكير العرفاني والفنوصي والكيميائي القديم . وهو يعبر كذلك عن فكرة الألفة السبعة في التراث الإسماعيلي الشبي . وفي كتاب «جابر بن حيان» والانتقال من الفرة إلى الفعل» يكون في شكل السبع ؛ هو شكل النار المرتبطة بالألفة السبعة والأقاليم السبعة في الفكر الصوفي ، والمخطوطات السبع التي كان على المعارف أن يخطروها يتضح حتى يصل إلى هدفه ، حيث يبلغ شجرة المعرفة بعد الخطوة السابعة . والفكر الفنوصي العرفاني ملوه بالرمزية والطقوس السحرية وخيالات الصعود والهبوط من العالم الآخر وإلى . وكذلك الانفصال عن عالم الحواس والتركيز المكثف إما يتصان من

الحلم والكيمياء والكثبة

خلال هذه المخطوطات السبع . وقد كانت عمليات صهر المعادن وتحويل المعادن الدنية إلى ذهب في الكيمياء القديمة تمر بسبع مراحل أيضا ، تحدث عنها بارسيوس ، ورازيا بينها وبين المراحل السبع في الخيرة الصوفية الفنوصية الداخلية^(١٢٩) .

كذلك تحدث أبو نصر السراج صاحب كتاب «الذم» عن المتفاعلات السبعة (الثوية - الورع - الزهد - التام - الفقر - الصبر على المكروه - والبلايا - التوكل - الرضا)^(١٣٠) . ويشير هذا الرقم في التراث البيروني أيضا إلى السنوات السبع التي قضاها بوذا قبل أن يصل إلى الإشراق والتنوير والترفقا (أعلى حالات السمو) ، كما أنه اليوم الذي أحرق فيه جسده ، وتم تقسيم رفاتة على أمراء الأقاليم بعد نزاعهم عليه ، وبعد أن ظل جسده مكشوفاً في تمثّل لمدة ستة أيام . كذلك يشير هذا الرقم في التراث البيروني إلى الخطوات السبع التي خطاها بوذا ناحية اليسار بعد ولادته ، فثبتت زهرات الفلوس في كل مكان^(١٣١) . ويشير هذا الرقم أيضا إلى الأودية السبعة التي تسلكها الطيور في طريقها إلى السمرق حتى تفل في حضرة وتحتد به في رحلة شهيدية . وهي أودية الطلح/العشق/المعرفة/الاستنارة/التوسيد/الحيرة/ثم الفقر والفناء ، على نحو ما ذكر فريد الدين العطار في «منطق الطير»^(١٣٢) . وقد كان الأقدمون يسمون هذا الرقم «بالمعراة» ، ويفرغونه بالأس . أثبتا التي انبثقت بكامل زيتها من رأس زيوس . ذلك بأن السبعة «ليست مخلوقة» (صورة حية من مفهوم العدد الأول) و «لا مخلوقة» (لا تدخل في تركيب أي عدد من للجموعة العشارية) . وقد حاول كثير من الكتاب الربط بين هذا الرقم وأطوار القمر (كالبير - المحال - المحلق - وغيرها) .

وكان الشهر القمري يقسم إلى أربعة أسابيع ، يتألف كل أسبوع منها من سبعة أيام ، وهو يوم نحس عند البابليين ولقد ارتدت الأيام السابعة طابعا مشؤما^(١٣٣) . وقد ذكر ابن النديم في الفهرست على لسان سهل بن هارون «أن عدد الحروف العربية ثمانية وعشرون حرفا على عدد منازل القمر ، وفيها ما تبلغ الكلمة منها من زياتها سبعة حروف على عدد النجوم السبع»^(١٣٤) .

الرقم سبعة يشير أيضا إلى اليوم الذي استراح فيه الرب في العهد القديم بعد خلقه للعالم ، وفيه «استوى على العرش» في التراث الإسلامي . وقد فسّر «إيريك فروم» راحة الرب في العهد القديم في اليوم السابع بأنها تشير إلى راحة الإنسان بعد عمله في الحياة المعاصرة لمدة ستة أيام ، حيث إن الراحة إشارة رمزية إلى نوع من السلام بين الإنسان والعالم ، كما فعل الرب بعد خلقه للعالم ، ولما كانت التصور والحيرة من قيود العالم والطبيعة ومتطلباتها ، وإشارة رمزية - كذلك - إلى قدرة الإنسان على العمل وعلى الراحة من العمل^(١٣٥) . ويتردد هذا الرقم كثيراً في أحلام عفيفي مطر الشعرية ، سواء كانت أحلام يفتقه أو أحلام نومه أو أحلام إبداعه ، كما تكرر في حلم فروع. بالقرات السبع السمات ، اللاتي تاكلهن سبع عجاف ، وكذلك السبلات السبع المخضر والأعر اليابسات^(١٣٦) .

(كذلك يشير هذا الرقم في الميثولوجيا المصرية القديمة إلى القررات السبع السمات التي تقدم للإنسان عند دخوله الجنة ، وهي تمثل الألفة حضور ، وترمز إلى الحور التي تحلم الإنسان في الجنة)^(١٣٧) .

لذا يتكرر هذا الرقم في شعر عفيفي مطر فتكرر صور «السموات

السبع» و«القراءات السبع» و«الطباق السبع» ، و«الممالك السبع» ، و«الأقنعة السبعة» وغيرها في هذا الديوان وفي غيره من دواوين الشاعر ؟ نتخذ أن المقصود هنا هو التجميع والإشارة إلى كل ذلك التراث الرمزي الفلسفي والديني والصوفي والفني الذي ارتبط بهذا العدد أكثر من غيره من الأعداد ، كما أن لهذا العدد صلاته وروابطه القوية بمراحل المصمود والتزول المصوني في نظرية الفيض وفلسفة الإشراق وكثرة الوحدة والكثرة ، كما أن له ارتباطه بموضوعات الأحلام والكيمياء الفدائية . وهكذا يصبح الحلم رياضيات ، حيث إن الانطواء الذاتي للحلم يخلق المتناقل أمام التأثيرات الحسية كافة ، الصادرة من البيئة ، وذلك عندما يحل محله انطواء الرياضيات الذي يغلق المتناقل أمام الصفات الحسية كافة ، وبذا يكون قادرا على أن ييسط قبضته إلى ما وراء الواقع الحالي ، بحيث تصل إلى الواقع كله ، وفي النوم يجلب إيقاع التنفس المنتظم ، وتدفق الدم ، العالم الإدراكي إلى داخل الأنا^(٢٨) .

الحلم انطواء من الخارج وبانسياط في الداخل ، وكللك الأعداد ، قليلة في المساحات والمواضع التي يمكن أن تحتلها ، واسعة في الدلالات والأفانتي التي تشير إليها .

مازلنا نحاول أن ندخل إلى عالم الحلم . وقد وقفنا كثيرا على أعصابه ، وبقيت لنا إشارات نذكرها من قصائد الديوان ، حتى نتأكد نظرتنا الخاصة إلى ما يفعله الشاعر في رهافة وعق من خلال تعلمه مع عالم الأحلام ، فالشاعر يوسع من تفصيلات عالم الإدراك الحسي ، ثم يقلل تدريجيا من هذه التفصيلات الكثيرة المتناثرة كما لو كانت قد أرهقت وجهه فأراد أن يعتمد فيها إلى عالم الوحدة . وفيما بين التوسيع الخارجي (الإدراكي) ثم التقليل الداخلي أيضا لهذا المشهد للمسح على عمليات بسط وقبض لنعين الإدراك الخارجية ، تبدأ عين الحلم الداخلية في الانتعاش والمشاغلة :

حجر يصني

وفي الصمت الثقيل

يكتب البرق على هام النخيل

حجر يصني

وربح صرصر قلب جنن الأفق

هلى صرّة الأسماء والرأى اشتباك

الشيق الخالق بالوت ،

صرير البق الدافء يملو

غليان طالع

تتعقد الغيمة

بهر من زجاج الليل يشق وياب السفر الصعب التبيّل

تنقع الرعدة مصراحيه

قصيدة(أول الحلم آخر الحلم)

ما هذا الحجر الذي يصني ؟ إنه الشاعر ذاته وهو يتأهب لدخول الحلم ، إنه حجر يتنظر كتابة الحلم عليه . وعند أفلاطون يشبه العالم الحسي والعالم العقل «حجرين فوق قدر من الأقدار» ، غير أن أحد

الحجرين لم يجند ولم تؤثر فيه الصناعة البتة ، والآخر مهتمم وقد أثرت فيه الصناعة وهياته هيته يمكن أن تنتش في صورة إنسان أو صورة بعض الكواكب ، أعني تصور فيه فضائل الكواكب والمواهب التي تفيض منها على هذا العالم^(٢٩) . والحجر الحسي هنا يصني ويتأهب لدخول عالم الحجر النقل ، عالم الأحلام ، حتى تنتش صورته عليه ، هروبا من العالم غير المهتمم ، الذي لم تؤثر فيه الصناعة الحقة ، «حجر يصني وفي الصمت الثقيل يكتب البرق على هام النخيل» . ها هي ذي كتابة تكتب على هام النخيل ورؤوسه في الخارج ، والبرق يضيء ويشع ويكتب كتابته في أهل النخل . وهي كتابة حسية ، لكنها كتابة خاصة ، تمهد لفعل الانهماج الداخلي : حجر يصني ويربح شديدة قلب جنن الأفق المحلقة في جنن الشاعر . ها هو العالم جشون عذبة ، جفن إنسان يمدق بخارجيه ويطلع للحلحله بداخله ، وجفن طبيعي يقلبه وتبدله عمليات انهماج العصف واشتداد الرياح وكأية البرق ، في حين يوشك على دخول إلى عهله الداخلي الغفوس ، إلى ذاكرة الشاعر التي تنعرج بالأسماء ، أسماء الحق ، وأسماء النبيين المنصحين المنصحين الأحياء . وهي صرّة أسماء كسأه الله الحسني وصفاته ، تمتاز فيها أسماء القدرة على الإحياء والحلق بأسماء القدرة على التدمير والموت . وذاكرة الشاعر صرّة أسماء نبيهم وعشقم ، وأسماء من ملأوا «ويزد التراب» . المحلية تمتاز بالوت والعشق بالحلم ، والليل بالهار ، والرجل بالمرأة ، امرأة الحلم التي تحفر دائما مهرة في أظلم قصائد الشاعر . إن صوت الامتزاج يملو «غليان طالع» والغيمة تنعقد ، وهي تعني شدة عشق الشاعر للحلم ولامرأة الحلم الذي يبلغ ذروته (تتعقد الغيمة) . ويتحلى الغليان الشيق للحلم ، ويشق الباب الزجاجي ليل ، ويبدأ السفر الحلمي ، وتكون الرعدة الجسمية ، شبيقة كانت تم نقله من حالة الصعوبة إلى حالة النوم ، فاتحة لمصراحي باب الحلم ، والامتداد عبر باب السفر المقدس ، فهل لنا أن نتجاز الغيمة ؟

١ - ٢ تفجر الحلم وطوفاته :

يفتح الحلم - كما يقول «جاستون باشلار» - أبواب الجمال السحرية . وإذا كان الحلم موهوبا فإنه سيحول حلمه إلى عمل إبداع عظيم . والحلم السحري هو حلم كوني كل . إنه يمنح الأنا حالة من «اللا أنا» ، لكنها تنسج إلى «الأنا» . إنها «لا أناس» التي هي «أناس» ، والتي تميز بوجودها ، وهي التي تسمح لنا الشعراء من خلالها بمشاركتهم عوالم أحلامهم^(٣٠) .

في قصيدة «قراءة» ، وبعد أن يهدد الشاعر للدخول في حالة الحلم ، يطلعا بالتصوير التالي حالة حلمه :

فَرَجَلْتُ عن رسوم الشراشف ورائحة المخدات

فهل تركت الأظفيلة على وجهي رسوماها الشجرية

البارزة ؟

وجهي ورقّ يتطاير وثمار يساقطن وأفرع تنمو

مهرة تطلع من بيت أن :

تطوى المسافات ها ، الغضبة والبرق على

حافرها صَوًّا غرناطة والأرض ورة البهر

مطر : « مهرة تطلع من بيت أبي : تطوى للمسافات لها ، القضة والبرق على حافرها ضواً غرناطة ، والأرض وراء الهر » .

هذه عوالم أحلام تبدأ في التشكل ، فالهرة تطوى لها المسافات ؛ فهي لا تطويها بل تطوى لها ، لأن خفتها من خفة الحلم ، ومهرة الحلم لا تسير دائماً على الأرض ، بل تطير سريعة كالبرق ، وإمضة كالبرق . إنها لا تفعل شيئاً سوى أن تطلع بخفة كما تطلع النبات والأشجار سريعة النمو ، وكما يبدو التخيّل سابق الارتفاع (والقلوع أيضاً من المفردات الشائعة في شعر غيفي مطر ، حل نحو يتسقى مع الاتجاه الاتيتاني الفيزي) . ومهرة الحلم لا تفعل شيئاً سوى أن تطلع بخفة ؛ سوى أن توجد ويتحرك الوجود لها . القضة والبرق على حافرها يضيئان الكون حتى غرناطة وبلاذ ما وراء الهر ، ومثل الجنة وضاء ؛ العالم للجوهر البعيد وضاء ، والكون بأسره يضاء مادامت مهرة الحلم تحمى . إنك في حضرة الحلم ؛ فاصدع بحلمك وأطعمه . أفق مفتوح عند هو عالم الحلم ؛ أفق تتوحد فيه الأمكنة وتتجاوز ، ويتكلم المجلود وتتداخل الأزمنة . وفي الصورة الشعرية تتجمع عناصر متباعدة في المكان وفي الزمان غاية التباعد ، لكنها سرعان ما تأتلف في إطار شعوري واحد . وهذا يفسر عذبة من وجهة التحليل النفسي بأن العمل الفني إنما يتم والفنان في حالة حلم^(٣٧) . إن الضوء الكوني يضيء ساحة الحلم ، ويتحول الزئبق والكحل يضيء الهرة إلى مראה تشتعل وتتعدد ، ويكثر المشاهد التي تعكسها المرايا من آثار بارزة في ذاكرة الحلم ؛ آثار الذاكرة الباقية الشائعة والمرتبعة والكثيرة (الطلل الواسع) ، لكنها لكثرتها وإبتاعها وقدمها تجعل قائمة الشاعر الواحد الموجود الآن ما هنا تطوى قامت في حضرة الحلم ، وتعمل عناصر الإنضمام (القضة والبرق والزئبق والمرايا المشتتة) على زيادة إضاءة المشهد الحلمى ، ويعتقد الشاعر للتباعد في المشهد ، وتتبارك غصونه ، وتوشك أن تتحول إلى دقل غلغض الضوء . لكن هذه مرحلة أخرى ، وطبقة أخرى أكثر عمقا من طبقات الحلم . والشهد كله ليس غارقاً في الضوء والسكنية والفرح ؛ ففى قلب الشاعر هنا دمع مبهمر يبرز ، وقلب يخفق وعذبة ، وينابيع كامنة من الدم تصحو وتتغير . والشاعر مع تزايد علو قامته في حضرة الحلم يجتذ دخوله إلى طبقات أخرى منه .

يحول طلعت من « جزء عم »

اتسعت دائرة الأرض

سلام هي حتى مطلع الفجر سلام

وتخرج الموروث الدينى الإسلامى يعقب عند هذه الطبقة من الحلم بالموروث الشخصى الخاص ؛ فتمتج خيول « جزء عم » ويضاء خيول مطلع سورة « العاديات » - (« والعاديات ضبحا ، فالغويات قدحا ، فالغويات ضبحا ») - فتمتج بخيول أحلام الشاعر ومهرة حلمه التى تطول له دائماً وتجعله كما يحمله حلمه إلى أفق أكثر رحابة وحرية . ويتم القسم بالعاديات (الخيل المهيبة التى تملو وترسو بطريقة معينة أو صوت معين « ضبحا ») . وهذه الخيول العاديات تشمل النار بحوافرها كما يضرب الزند الحجر ، وكذلك أعضاء الكون من مهرة الحلم والقضة والبرق حل سحارها . والخيول في التراث رمز للبرق المعبود المحصب والجحر ؛ فالخيول سريعة كالبرق ، والبرق بركة ،

والزئبق والكحل بعينها مرابا اشتعلت بالطلل الواسع

تعلو قامتي في جسد الحلم ، أضىء

الشجر الطالع في وجهي معقود

ودمع طائر ج الحضرة مكتوب على وجهي

ينابيع وأقواساً من لمة الهلائي

وتعلو قامتي في جسد الحلم ؛

إن حلم الليل لا ينتمى إلينا ، إنه ليس تحت سيطرتنا ؛ وهو بالنسبة إلينا - كما يقول باشلار - غتسل ، بل أكثر المختلين وجوها ؛ لكنه غتسل كريم . إنه يجتسل وجوهنا منا ليمتنا وجوها آخر أعظم في الليالي . وما الليالي ؟ الليالي بلا تاريخ ؛ إنها ليست مرتبطة بفضها بعضاً . وعندما يجا المره حياته طويلاً فإنه لا يكون قادراً على معرفة متى بدأ يعلم لأول مرة . الليالي ليس لها مستقبل أيضاً ؛ فالزمن في الليالي خارج التاريخ الكرونولوجى المطلق . وفي زمن الليالي تفتح في نهاية كونية ، تبرز منها أحلام كانت متعززة في أصداف وعى الحلم . هناك ليال يكون فيها الليل - بلا شك - أكل إظلاماً ، حيث تكون البقايا الحارية مازالت موجودة بدرجة تسمى لها بالمرور والتداخل مع ذكريات الليل . ويستكشف المحللون النفسيون اتصال الليالي هذه ؛ ففيها يكون وجوهنا الواقعي مازال موجوداً ومتداخلاً مع دراما الليل ؛ ولكن وراء هذه هذا الوجود القاتى تفتح لا نهاية للاراجود الحسى . إن الحسية الميتافيزيقية للشاعر تساعد في الاقتراب من هذه الأوهام اليلية العميقة^(٣٨) . وهناك دائماً في أحلام غيفي مطر الشعرية ذكريات وأحداث وتفصيلات للوقائع السابقة على النوم ؛ أما هنا فقد ترك الشاعر تفصيلات الحياة اليومية اللاحقة زمنياً ، والأكثر قرباً من غيرها من فعل النوم ، وتباعد من رسوم نومه ووسائله وروائع أغطيته ؛ لكن هذه الرسوم والروائع استمرت معه إلى حين في داخل حلمه . لقد تباعد عن هذه الصور الشجرية البارزة ، والروائع الخارجية الخاصة ؛ لأنه دخل عالماً مغايراً . لكنه ، وهو يستعيد حلمه بعد يفتخته ، يتساءل هل تركت الأغطية والوسائل راتحتا ورسومها البارزة عليه ؟ هل حدث انطباع للصورة الخارجية السلبية على الحلم على الصور الداخلية ؟ لأن هذا يحدث أحياناً . وثمة علاقة تتحدث عنها المحللون النفسيون والشعراء بين عالم الإدراك الحسى السابق على النوم وعالم النوم ذاته ؛ لكن صور الإدراك بارزة ثابتة محددة وساكنة ؛ أما صور الحلم فغير ذلك . إن وجه الشاعر خلال الحلم يتحول إلى ورق شجر يظهر ، ولما ناضجة تتساقط ، وأفرع تنمو وتنتد في الفضاء . هذه الصور تختلف عن الصور السلبية لها ، في أن الصور السابقة لها صور أيقونية صامتة وساكنة ومجمدة وبارزة ومتصلة بالكان ؛ بالوسائل والأغطية . وهي صور فائقة للحركة والحياة والحركة ؛ أما في عوالم الأحلام فتكتسب الصور طبيعية انجذابية تفجيرية مغايرة . إن الصور هنا تنمو وتتحرك وتتشفو للتحقق ؛ فالأشجار تنمو وتضيئ بالخيل والشعر ، على الغتسل من أشجار المخدات الثابتة والصامتة . الصور هنا تخرج من إصار الصمت والتقيّد وتكتسل ، وتأتى مكونات أخرى تموجها وفتتها حياة جديدة ، فتظهر مهرة الحلم ؛ الصورة والرمز الأثير في كثير من قصائد غيفي

فاستَحَضَرْتُ من الأطعمة والصور والسماع

الطيب على ما أشتهى

وطالّ الوقوف في مقام دكنّه

وامتلاّ الفرح بالأسئلة الفضة

وتعدّل شجر الوجه بالفواجس الطازجة

وبراعم الحيرة المتتية

فمرقت أن على المراج أنتمى في مقصورة

اليقين الأوح

من قصيدة (قراءة)

النص الشعري هنا غارق في أعماق الحس الصوري (كما يتحمل لدى ابن عربي بشكل خاص) حيث تربط الصور بمفردات وحالات صوفية خاصة (المزج بين خلايق الذاكرة - قوة الاستحضار - السماع الطيب - الوصف - مقام «كن» - الفرح - الأسئلة الفضة - الهواجس - الحيرة المتتية - المراج - مقصورة اليقين الأوح) .

إن عملية المزج بين خلايق الذاكرة ، وزواج ما ليس ذكراً بالأنثى ، وما ليس أنثى بالذكر ، ربما كانت تروى بعمليات امتزاج تحدث بين حوامل الليل والنهار ، أو بين معادن ذكورية (الحديد الذي يصدأ مثلاً) ومعادن أنثوية (ليقة لا تصدأ) أو بذلك الزواج الذي يحدث بين السياه والأرضي في الكيمياء القديمة ، فحجر الفلاسفة المظفر يفتخر بتقوّه على الاتحاد المحض بين الذهب الذكور والزنبرق المؤنث . وهذه الكلمات وإن يتزوج ذاته ، يجلب بذاته ، ويولد من ذاته ، وهو بذاته ينهل في دمه بالذات ، ويجدداً يفتخر مع نفسه ، ويتخذ لنفسه قواماً عبلياً ، يبيّض نفسه ويحمر من تلقاذهاته (٣٥) .

وعندما يقول «والفلاسفة المراسمة إنه يجب تزواج الشمس والقمر ، غابرتان وبلياً ، الأم والأبن ، والأخ والأخت ، فإن كل هذا ليس بشيء آخر سوى اتحاد الثابت والمتغير ! هذا الاتحاد الذي يجب أن يتم في الزمان بواسطة النار» (٣٦) . ويذكر ابن عربي في «كيمياء السعادة» من الحديث عن تكامل المبادئ وتزواجها كي يخرج منها جوهر شريف يسمى الذهب ، به يشرف الأسيوان . والذهب/الولد = الفطرة = الإسلام ، وأبواؤه (المبادئ الأخرى) هما اللذان يولدانه أو ينصرانه . ويقول من إدريس صاحب كوكب الشمس «ورأى في هذه السياه غشيان الليل النهار والنهار الليل ، وكيف يكون كل واحد منها لصاحبه ذكراً وقتاً وأنثى وقتاً ، ورسر التكامل والاتحاد بينهما» (٣٧) . ويحضر صور أخرى من التزاوج الصوري في هذا الحلم ، حيث يستحضر الشاعر الأطعمة الطيبة ، والأصوات الجميلة ، وهذه الحالة الوجدانية المرتبطة بالكلام والألحان العلية (السماع الطيب) .

إن الكلام سماع ، وه السماع إيقاع في شكل حروف . وهو يمكن أن يتلقى باليصر في صورة مرقية ، تلقياً يقوم على وزن وميزان . وحقيقة المزج هي الإيقاع الذي تبرز فيه الذات ناعمة ، أي جمعة ومفرقة لحروف الصورة يليقاعات هذه الحروف في تركيب مشكل في صور ، ولما يتلقى بالأنثى ، فهو يحتاج إلى إكمال الخيال أكثر ، أي تقديم المرئي في خيال المتكلم مقلداً باسم بالأنثى ، ويتلقى مرثياً في الخيال .. فالأشياء عامة في وجودها العيني لم تنصف إلا بنسبة

ومن البرق اشتقت الكلمة براق أي حصان ؛ وهو الحصان الأسفل . وقد قدس العرب الخيل ، وقيسوا البرق ؛ فكلامها رمز العطاء والخصوة والخير . والبرق يوحى بالمطر ، وفي الحديث : الخيل مقودة بنواصيها الخير (٣٨) .

إن الذاكرة التراتبية هنا متميزة بالذاكرة والموروث الشخصي الخاص ؛ يخفف القلب ويخافه وانكساراته ؛ وانحسار الدموع وينابيع الدم المعتمدة القديمة النائمة . التي تصحون حضرة الحلم وفي وهج التذكر . هذا حلم من أحلام التفكير والاستعادة للأحلام ذاكراً كما للصحو ذاكراً ، وذاكرة الحلم أشد عمقا واصطفاء وديمية وحرية من ذاكرة الصحو . والشاعر يحاول هنا كما يحاول في كثير من أشعاره ، رد الاعتبار للذاكرة بمفهوم ثوري خلاق ، وليست الذاكرة على مستوى الفرد والأمة ، حيناً للفردوس ضائع ، أو هربوا للصحو فخيبة ، بل هي سلاح ووجبة ، وسيلة وغاية ؛ بإمالة اكتشاف الوجود والمواقف التراثية من منظور أنها إضافة للحظات المعاصرة ، وتوسيع للفنائم الراهن ، وتقدير لأحلام الفرد والأمة ، ومجسيد للمستقبل (٣٩) .

تدخل ذاكرة الصحو أعماق ذاكرة الحلم فتضع ذاكرة الرؤيا . ويرعب الحلم ويفارق المتطيلة والتعميلية والسببية ، ويرأوغ وينجح في الهروب من قيود الزمان والمكان ، ويتذكر آليات خاصة في تفكيك الصور وتكثيفها ، وتكون الأيقونية بداخله أيقونية خاصة ، حيث تكون الصور حية وحررة وقابلة للتغير والتحول السريع ، كما أنها تضج بالرمزية :

شمس التذكر في سهوب النوم دامية التزييف

والريح تعلم في قباب الدهر والأعماق

سائلة فساقية

وهيم يتطوى من بعد هيم

يمرق البرق الأليف

لا شيء إلا محيط أكفان فأسلكه به

ليطير في الريح الطليعة ..

من قصيدة (موت ما لولت ما ..)

إن شمس التذكر في أعماق الليل مهمرة ومتضجرة ، ومهما تتحرك الريح في قباب الزمن قبة قبة ، ومهما يتطوى النيم ويمرق البرق . والعالم الحلمي كله شديد الحركة ، شديد التفكك ، شديد التشظى . والشاعر طائر بداخله ، غير قادر على الاستقرار أو الثبات أمام انهيار الصور التي تظهر وتختفي بسرعة كالبرق ، لا شيء يقفله سوى محاولة ضم صوره المتناثرة بخيوط دقيق موغل في الرحالة مثل غيط الأكفان التي كثيرا ما تكون بلا خيوط .

ومن منظور عين الطائر العلوي ينظر الشاعر - عندما طل - إلى عالم حلمي متمزج ويتشكل :

المزج بين خلايق الذاكرة وزواج ما ليس ذكراً بالأنثى

وما ليس أنثى بالذكر

وفرغ القوى الأرضية وتغنى قوة الاستحضار

بمجد من صور الذاكرة المهشمة

علوم الحقائق والمكتشفات^(٤١) . والممارسة هم الآباء الحقيقيون لرياضيات الحلم وأرموز الأعداد . وهرمس كلمة سرية معناه العالم ، والمصرية فلسفة عرفانية ترجع بجلوسها إلى مصر القديمة ؛ وقد عرفت بالتركيز الكبير على عمليات تحول المعادن وعمل الأحلام . وقد وصفت بدييات هرمس الأحلام بأنها لغة لها حروفها ورموزها التصويرية ، كما أن لها خطوطها المختلفة ، كما هو الحال في اللغة المصرية القديمة ، بخطوطها الهيروغليفية والهيراطيقية والديموطيقية ، وأشكال حروف كل منها ، وطريقة قراءتها ، أو كما هو الحال في اللغة العربية ، واختلاف خطوطها الكوفية والرقعة والنسخ ، فتختلف صور المراتب ومعانيها في الأحلام تبعاً لنوع الحلم وطبيعته^(٤٢) .

لقد استخدم الفلاسفة والكهان في كل الفلسفات القديمة الحيال البصري والأحلام أدلة لتلمس والبعث والتجسد ، واعتقد الهرمسة المصريون القدماء أن الكل ينشأ من عالم عقلياً ، بطريقة مماثلة للعمليات التي يستطيع الإنسان من خلالها أن ينشأ الصور العقلية . ومع هرمس ولدت فلسفة روحية تقوم على المائدة . وتقرر هذه الفلسفة أن الصور التي توجد في العقل تقوم بالتأثير على العالم المعنوي الطبيعي . وقد مهدت هذه الفلسفة الطريق لظهور الكيمياء القديمة . واعتقد هرمس أن الأتكان مماثلة في حركتها وخصائصها لخصائص العالم المادي وحركته ، وأنها قادرة على تحويل العالم المادي وعلى تغييره . وتعلم التحكم في الصور العقلية هو أحد الأساليب المستخدمة في إحداث هذه التحويلات . وقد أثرت المبادئ الهرمسية المصرية الخاصة بالعلاج والشفا على طريق العقل في بعض أشكال العلاج الإغريقية ؛ فلعلاج المصري ، ثم الإغريقي بعده ، كان يعمل المريض يعلم بالشفا من خلال الألهة . وقد اعتقد عالم الكيمياء القديمة السويسري «بارسيلوس» أن قوة الحيال هي أهم عظيم في الطب ؛ فهي يمكن أن تحدث الأمراض لدى البشر ، ويمكن أن تشفيهم أيضاً ، كما اعتقد أن الأحلام تمنح الإنسان شفافية الرؤية التي تسمح بالقدر على تشخيص الأمراض وعلاجها . والروح - في رأيهم - هي السيد الحاكم ، والخيال هو الأداة ، والجسم هو المادة التشكيلية . وقد كان الاعتقاد في القيم الشفائية للأحلام والخيال شائعاً في فلسفات الهرمسة ، ولدى الأفلاطونية والأفلاتونية الحديثة ، وكذلك لدى المتلوس والبزونيين . وفي العصور الوسطى عبرت هذه الأفكار عن نفسها في تراث التصوف للسلمين ، والغنوصية عرفانية المسيحية ، وكذلك في أفكار القيلة اليهودية^(٤٣) . وفي ليل الحلم كل شيء محتمل الحدوث : الاتصال بالروح والأجسام ، والوجود في أماكن متعددة ، وفي أزمنة متباعدة في آن واحد^(٤٤) .

هو الليل ، صَحْوُ الإدراكات في الكون ، سجادَة

ينتنس فيها اشتياك الخطوط مشجرة اللون في

اللون ...

للتخوم خطاها .. تنصيق وتوسع الأرض هرولة

للأقاليم بمثل حلم فيها بما يشتهي

مرة ملكوت

السمع في مجموعها المشكل للكون الذي سمع كلام الله ، فالتفت في سماعه ، فلم يتمكن إلا أن يكون . وهذا السماع الأول جبول على الحركة والاضطراب والانتقل في السامعين ؛ لأن السمع عندما سمع قول « كن » ، انتقل وتحرك من حال العدم إلى حال الوجود فتكون ، فمن هنا أصل حركة أهل السماع^(٤٥) .

وقد طال وقوف الشاعر في حضرة الوجود والكون (مقام « كن ») فامتلاً بالفرح والأسئلة الموقرة وخواطر النفس وهواجسها ، وانتهت حلمه براعم حيرة طافية (الحيرة عند ابن عربي هي الفرق في سبب العلم بالله مع دوام النظر إلى توالي تجلياته)^(٤٦) ، فصرفت أنه على المراج (يرتقي ويصعد بروحه) ، وعمله وحلمه يتمشى في مقصورة (مقام الإمام) البتئين الأوسع المطلق تفيض الشك (الوجود الواحد) (أو الحق في الأشياء) ، والحققة الشاملة الجامعة لكل الحقائق :

واتسعت دائرة الأرض

السموات سراويل يفتتن عن خاصرة الدهر الحى

ناظلة تحت سراويل البحر مفتوحة

والإشرافيون الهرمسة والعرفاء يقيمون

وليمة الجدل النوري

السهروردي ينتنس ملء الفضاء ويقسم الخيز

والسمك النيل المفضض ويأكل مرة

الفيض الذي لا ينقطع

الهرمسة ينسجون برودة

السماع والطرب ويفرشونها للقبيلة التيلة والوحش

والطير مستراحاً وكثفاً وتوطئة لتعارف الخلق

ومصاهرة الخلق منى وثلاث ورباع وإلى آخر

ما تعبه الذاكرة من الأعداد .

وتتسع مساحة الحلم وتغزو للمدة المتجرعة من طبقاته ؛ فسموات الحلم سراويل تفتن كاشفة كالشمس صادفت رتقا بين صاحبين عند خاصرة نهر الحلم الحى ، فتضع نافذة أخرى للحال ، فيشهد الرؤيا ، وليمة الجدل النوري والإشرافيين الهرمسة والعرفاء (أبلور التاريخية الخفية للشاعر والفصيدة) ، كاسهروردي ، الذي ينتنس بحرية ، ويرفض التقي ، ويفضل الموت جوعاً (وكان يفضل الرياضيات ولا يجب الطعام ؛ وقيل في حادثة موته إنه ترك دون طعام حتى مات ، وقيل إنه امتنع عن الطعام حتى مات)^(٤٧) ، والذي يرفض أن يكون الطعام له فيقسم الخيز والسمك النيل المفضض رمز الحرية والحركة والحر والريز والقصة المرتبطة بالفيض ، بالمر ، بالنور ، بالروح ، بالقوة الخالقة . وهؤلاء الهرمسة ينسجون أبواب السماع المخطط ، ويفرشونها لتعارف الإنسان والحيوان للترشح والطير وتآلفها ، في مصاهرة تتم بين الخالق ، وامتزاج يحدث في الذاكرة . وتحدث السهروردي في رسالة أصوات أجنحة جبرائيل عن أن الحق سبحانه وتعالى قد قال : وجاعل لللائكة رسلاً أولى أجنحة منى وثلاث ورباع . وقد ذكر منى في أوما إذ كان الاثنان تجرب الأعداد إلى الواحد ، ثم الثلاثة والأربعة . ومن هنا أن الذي له جنتان أشرف من الذي له ثلاثة أو أربعة . وهذا سيرطرع على تفصيلات كثيرة في

وأخرى سلمهم يناوشه العصفُ

من قصيدة (امرأة تلبيس الأخضر دألي)
ورجل يلبس الأخضر أحياناً .

ليل الحلم يمر به الغمام أحياناً فيظلم ، لكن شمس الحضراء مثل
عيون الحبيبة ؛ مثل لباسها ؛ غالباً ما تحي . يريق ليل الحلم بزيج
من الأحمر والأخضر ، وتظهر صور ، وتقوم عوالم وتبهو عوالم
أخرى . ليل الحلم بوقفة لوحة تكوينية سرية ، تشبك فيها الخطوط
والألوان . ليل الحلم تظهر فيه الأشياء وتختفي سريعاً كضوء البرق ،
يفرش سناه لحظة ويخفيه لحظة . وتضيق أرض الحلم وتتسع مرة ؛
تضيق الخطوة وتتسع في أقاليم الحلم مرة ، ويكون الحلم كاللكنوت
للملءة الكامل للكتل ، ومرة أخرى يكون سديها وصيه ونحوه
تناوشه ربح صرصر عاتية الحلم . مرة جنة ومرة صحراء ، لكن هذه
الصباحي في الحلم قلبية الظهور ؛ وهي عندما تظهر فلما تشير إلى
مواضع الجحان ؛ والجحانات والأطوار والأزهار :

الصباحي تقاطرن في بالفضى والشقائق للمن

ظَلَّ النُورُ المُنِيطَةُ
قَدَّمْنَ فِي رَزْمَنَ وطعم الإراك وأدعية
من حرار المحيين .

من قصيدة (امرأة ليس وقتها الآن)

الصباحي القاحلات المجذبات في الحياة أوفى بداية الحلم جئن
للحلم متقاطرات حاملات ومتنكفات بالنباتات والأشجار الطيبة ؛ وعالم
الحلم الخيالي هنا هو عالم فردوس يشير إلى الأيام القديمة الأولى قبل
المهبوط من الفردوس . أو إلى الأيام القادمة المتعلقة بحلم المصعود
إليه . والجذر الأولى النبات المشترك في هذا الحلم هو الأحمر ؛ فالتضخم
شجر من أكل غشبه من أصبل الحشب ، ويهره يبقى زماناً طويلاً
لا ينطفئ ؛ والشقائق هي شقائق النعمان ؛ الزرود الحمراء المرتبطة
بجوت أدونيس وميلاده ، وبأسطورة الانيمات والموت وطائر الفينيق
الذي ربما كانت تشير إليه « النور المُنِيطَةُ » في هذه القصيدة (٤٥) .

والمورس « نبت من القصيدة القرنية (الفراضية) ، ينبت في بلاد
العرب والحبيشة والمند ، وتزهرها قرن مغطى عند تضجيه بفند حراء ،
كما يوجد عليه زغب قليل ، يستعمل لتلوين الملابس الحريرية
لاحتوائه على مادة حمراء . والأراك هو شجر السروك ؛ وهو شجر
كثير الفروع مقابل الأوراق ، له ثمار حمراء دكناء تؤكل ، ينبت في
البلاد الحارة ، ويوجد في صحراء مصر الجنوبية الشرقية . والصرار
نبات طيب الرائحة ، من فصيلة الهبارات الحارة (٤٦) .

نار الحلم مشتعلة دألياً ؛ وحرة الحلم وغيوهه جاعلة بلا حدود ؛
والشاعر ينام ويستيقظ ، وحلمه لا ينقطع :

شمسان :

مصهورة تشظى يحفى واحدة

تتكلم أخرى عن الكائنات للذابة

مجلس في حضرة الدعشة المشربة تحت

الظلام ، وأدخل أروقة الله ،

رُمِلَى الصبْفُ والصوْفُ تحت فضاء السموات ،

نمت ، استفتت ذهوفاً ،

ونمت تذرثر جررة الليل

تقرط فوقى عاتيقها للهبية

يبني وبين القميص الخويل

الصواهل ، ألقاف غاب من الشجر المعتم المتهدل

هلى غزاةً خوي مطاردة حرة

أُنقلب

من قصيدة (امرأة ليس وقتها الآن)

يتحدث الشاعر هنا عن شمس خارجية وشمس داخلية ؛ شمس
إدراكية وشمس حلمية ؛ امرأة واقعية وامرأة حلمية تخضر دألياً .
واحدة تشظى بجذته جرة ، والأخرى تتكلم عن الكائنات للذابة
وزواج المعادن وعالم السحر والكيمياء وحرة التحويل والمصاهرة .
غابات كثيفة ؛ أجة أدغال تفرش أخصابها على أحلامه ، تحتم تضوى
وتضوى لتعتم ، وتتسلل الشمس بين فروعها كضوء البرق بين الغمام
« هلى غزاةً خوي مطاردة حرة » إنها امرأة جميلة شاردة ، بينه وبينها
تقف خيول الحلم الصواهل ، وعنايد الليل الملتهبة تدلعه في اتجاه
القميص الذى هو إما قميص الحبيبة ، أى ردائها ، أو هو الغطاء
الذى يخفى الحقيقة والمادة الأولى للحياة والخلق ، التى لا بد للمره -
كما يشير أفلوطين - أن « يتغلغل تحت صورها ، وينزعها عنها ،
ويجردها منها ، وسيتدل بانها مفردة مجردة عن اللباس ، ثم يتأمل
قميصها واحداً واحداً ، ويتأمل مرتبة كل قميص منها ، ويتحقق من
مراتب هذه العصور ، وما هو منها أول ، وما هو ثا ، وثالث ورابع ، إلى
الأخير منها » (٤٧) .

ودألياً هناك في أحلام الشاعر رجل وامرأة ؛ ودألياً هناك مهرة
لأجلامه ؛ مهرة كالرمة أو امرأة كاللهرة . ودألياً هناك بحث وفعل
شيقى ، وعالم يطمح للخروج من قسر الواقع ويبد الماده وانتضه
الزمن ؛ ودألياً هناك انشطار وثنائية متصارعة بين ذاتية الأرضية وذاتية
الحلمية ؛ بين أسرته الواقعية وأسرته الحلمية ؛ ودألياً هناك جر
واشتعال ولهب :

بيتنا جرة للعتاق :

أحل هراها وأفتح أكماسها

ورق حمل تقرأه ماه الأصابع ، كف تكابده

كلما سقطت ورقة نقرت في منابتها فورة للطلوع

الحقاسية وأزدهمت . . .

من قصيدة (هل الانتظار هو ؟)

وأيضاً :

وجل ، وامرأة تنفض في عروة يوبهيا الشفيين

بخورها وليانا زاكياً ، تنفض في الطوق هلالا

خفق بئين ، حقيق الغمضل الناهم بالحلمة

والمرة تمشى خضرة معتمة في

هودج الليل وعشى الرجلُ النَّائمُ يفتان .

من قصيدة (حنة هي القصيدة)

المراة في الحلم كالحلم ، كالجمره ، كالزهره ، كالنهر ، كالكتابة ، كالإبداع ، طالع متجددة موقفة متشعبة ذاتاً كروائع المسك واللبان والبخور الذكية ، المراة تمشي في الحلم كتشميس الطيب ، شمها شفاف ، ورعها طيب ، ومشيتها خضرة محتمة غامضة ككتابها ، كشمس الحلم ، كورق الشجر يسرز براعم من مكنته . والرجل النَّائم يمشي مستيقظاً لأنه حي بالحلم ، نشط به ، متنبه لعدله ، مستنار بمرآته ذات الحضرة الداكنة ؛ المراة الآن الزجاجة الأشعة النجمة الحلال الحلق الحفيف النعومة ، تمشي متهادية وسناة ، في حين ينظر الرجل النَّائم ويرى ويتغلب نفسه :

لك محاللك الجبن القسيحة وقلق الإنسان

ومستطيل الحلم :

جولانُ النوم في الملذ

المهجورة وشواهد الفلاح أو بقعة الجلوس على العرش

تستبد بك فوضى الغيوم والأرجوان للمعم في

ملككة الربيع

فهل هم الموق يمدون أذوارهم في

صمتكم المسكون بماء التذكر ، فترى كل شيء شيعاً

يبهم بين مرتين ؟

من قصيدة (هل الانتظار هو ؟)

وتسبح مراة الحلم ، ولوع الشاعر مرايا حلمه ، ويرى متقشراً عليها محاللك الجبن القسيحة وسيرة الإنسان ، مادة الحلم للفضية ومافته القاضية ، ويتحول الحلم كائناتاً حراً في حوال الملذ المهجورة القديمة ، وتسجد بالشاعر العوام المختلطة من مدركات خارجية ورؤى داخلية ؛ غوضى الغيوم والشمس (الأرجوانية) الدامسية في سهوب التذكر حادة التنزيف ، في حين تطلق الربيع جيوشها الموقوفة لتشن هجومها على ملككة الحلم . وينشط التذكر ، ويبرز مرايا كثيرة تمكس الحالة الشبيهة للكائنات والأشياء . وصمت الشاعر المسكون بماء التذكر هو إذ صمت مسكون بالحركة ؛ إنه مسكون بضيغ بالفتنجر ، فالخليفة الوجوبية واحدة تعتمد صورها وتجلياتها ومظاهرها ومراياها ، فهذه الكثرة هي كثرة اعتبارية لا مستند حقيقياً لها . فالحلق واحد ينكسر في مراتب التبعيل وفي المراتب (١٨) .

يبهم الشاعر بين مرتين ؛ مرة الحلق (الإدراك) — العالم الأرضي — المرفقات — الكثرة — ومرة الحلق (الحلم) — عالم النفس والروح — الصيغة الكلية — الوحدة . والمرأة الأولى تمثيلية باردة محسدة ، والثانية حية دافقة متجددة ، مابشة بالسلالات والاحتمالات ، وهي مع ذلك خالدة . وفي الصورة تفتين لأسطورة الكهف وعالم المثل وعالم الأضياح لدى أفلاطون ، وكذلك لفكرة التناقض والصراع والبحث عن الذات من خلال وسيط هو المرأة .

إن الأحلام هنا ليست مقصورة على الشرط الفيزيقي للنوم ؛ إنها أكثر تعاقباً بالبعد الرمزي للخبرة الإنسانية الكلية (١٩) ، ويطيعة الفعل الإبداعي الذي يتصمم به الشاعر :

أمرأة تقوم بين وبين الحلم

معتصم بطوفان الحلم معتصم بطوفان القصيدة .

قصيدة (أمرأة — إشكاليات علاقة) .

(يخرجُ ماءُ الظلمة الحلى)

فما سؤالك عن تلج الجمد وأنت مقيمٌ

في عرش الجمره الحية ،

وما سؤالك عن النار وأنت يفتانُ

النوم في إجابات الجمد !!

وأوقنى

أترأى أني أجمعُ بينها والخروجُ منها

ثم أقر أني علمُ أسئلة النوم) .

قصيدة (أول الحلم — آخر الحلم)

ماء الحلم ، الظلمة الحية ، الماء الحلى لظلمة حية يروج ويوصى ويحترق فلا سؤال ولا تسأل ولا طلب لتلج السكون . يضطرب الشاعر نفسه خيراً ليأبها أنه يقيم في عرش الحلم (عرش الجمره الحية) ، عرش الحية ، قمة التدفق قمة البركان . ويتخذ الشاعر تجاه ذات موقفاً شبيهاً بموقف التفرق في المواقف والمخاطبات أمامه ، إنه نازل الحلم / الحيلة / القرامة / الحركة / النار / الإقامة ، لكنه في الوقت نفسه يفتان النوم ، الذي يتسامل عن تلج الجمد ، ويقع في الجمره الحية . ويعترف الشاعر بوجوده هذين العالين ؛ هاتين المرتين ؛ هذا الواحد المشطّر في كثرة ، ويحاول الجمع بينهما ، والخروج منها . إنه يقيم أمامه الموضوع (الجمر — النار — الحلم — الظلمة — الحضور الحقيقى) وتفيض الموضوع (الجمد — التلج — الواقع — النوم — الغياب) ويصل من خلال حلمه الإبداعي ومن خلال موقفه الذى يتواجه به موضوعه وتفيض موضوعه كى يصل إلى مركب التفيضين : « أترأى أني أجمعُ بينها والخروج منها » ، إنه يصل أيضاً إلى افتتاح فكرى وشعرى بأنه « علم أسئلة النوم » ، وعلم الأحلام ؛ شاعر الأحلام ؛ سفر الأحلام ؛ مفجر الأحلام ، وفيها بين الدخول إلى الأحلام والخروج منها يتشكل عالم الأسئلة التى لا تقدم إجابات إلا لتثير أسئلة أخرى . وهكذا فعل المثل الجمدل الإبداعي ؛ هكذا فعل الكتابة ، وكذلك فعل الوجود والحياة ؛ « مضى زمن الأجوبة التى لا نشارك في صياغة مقدماتها أو عناصر حياتها . نحن الأسئلة المطروحة ، بل نحن الأسئلة المفتحة ؛ والقصيدة سؤال كبير ، بل نحن القصيدة وقد تفرقت في جسم كثيرة ، بل نحن هدايا الشوك ، لا هدوء لنا ولا هدوء لأحد بنا أومعنا (٢٠) » .

هل يمكن لحلم مثل هذا أن ينتهى أو يقف أو يثبت ؟ لا ، إنه يستكمل دورة ليبدأ دورة أخرى . وكما يكون الفجر كمالاً لليل وبدائية ليوم جديد يكمل الحلم دورته الصاعدة .

١ - ٣ آخر الحلم :

وفي حين تطلع نساء النهر في مطلع الحلم في بداية قصيدة « قرامة » (خلاخيل من العشب — استدارات من القضة والطوى — اشتهاه

يلته وغيرة الماء) فإن نساء النهر - في ختام الحلم وختام القصيدة - لا يطلعن بل (يكشفن عن الساق النحاسية ، والطمى وعشب الخليفة الطاملة من كل نوم) . الساق النحاسية إشارة لنساء الأرض أو لطلوع الشمس .

وقى حين يكون عالم طلوع الحلم هو عالم طلوع نساء من القفزة ، خلاخيل قمرية من المشب بلون شمس الحلم ، أو استدارات شبه كاملة من القفزة والطمى والفضة المشع للنساء لعالم الحلم ، فإن عالم طلوع الشمس الأرضية بعد ذهاب الحلم يكشف عن سيقان نحاسية توميء إلى قرب طلوع الشمس لنساء أرضيات يكشفن عن عالم الخليفة التي قامت من النوم تسعى في الأرض قرب مطلع الفجر . وبمازال الشاعر يغفو ويصحو ، ويستيقظ ثم يغيب ؛ ما زالت المهرة تصهل ويبت أبيض ومرحلي في جسد الحلم ؛ ما زالت الصحارى تكتسى وتزين ، وكذلك الخراب ببهاء الصاعقة وخضرة النار . لكن ها هي ذى تحفى أطراف الليل الليلية في قفازات الأرجوان وجوارب الذهب المسبوك وغير المسبوك . ويدخل الليل في النهار ، ويلج النهار عالم الليل ، ويخرج لبيت من الخي ، ويخرج الخي من البيت ، ويحي الأرض بعد موتها ، وتظهر شمس «أرجوانية خضية فيخفى الليل بتأثير من جسيها» الذهب المسبوك) ، وتضمد الشمس ويحيط الشاعر من عالم الأحلام :

صاعدة هي وعلية

هابط هو إلى هممة الحشاش وتلاصق الدويبات

وزواحف السمي

ضابت الخطوة ...

في مرقة النصف النهارى

التفتت ، انتشرت رائحة النوم الظلامي

وقامت فرش الصوف ، ارتعت أخفة القطن

المنذأة

سلام عنكبوت من دم غرة أن التقاطيع

تشبهن ...

سلام/

جسد يهجره الماء وماء هجرته الذاكرة ...

من قصيدة (فرامة)

ويحتل المشهد الأخير في الحلم صحراوات تليس أريدتها فختين الأرض وشطايها الخراب بهاء الصاعقة وخضرة نار الحلم . لكن هذه الزينة تبدو كغفوة الموشك على القفزة ، وكخضرة النار وبدائيات النار وبهائيات الحلم ؛ تمضى سريعا . وتضمد الشمس ويحيط البحر ، ويغيب نهر الحلم ، وتشحب صورة مياهه ، ويبدأ العالم الأرضي السمي البوسى في الدبيب والمهممة ، وتضيق الخطوة التي كانت واسعة ، لأن حرية الحلم أوشكت على إسلح المجال لقيد اللعنة . ويصبح السمي هنا شيئا يسمى الزواحف والدويبات (الحشرات الصغيرة ، التي قيل في بعض نصوص الكيمياء القديمة إنها قد تخرج من النار)^(٥١) . وفيها ينصعد الشمس ويهبط الشاعر إلى عالم الدويبات والزواحف وخشاش (حشرات) الأرض وتلاصق سافاتها

وقصر غطواتها وضيق مكناها ، تضيق خطواته . لقد بدأت القفزة .

ويستعين الشاعر بكلمات وصور ذات جرس خاص لكي يبرع عن عالم الضميج والوضوء الذى استيقظ فيه ، بعد أن كان في عالم الخفة والسكون ؛ فالتبار له «مرقة» تختلط فيها الأصوات والأشكال والصور ، وفرش «الصوف» وقامت ، «أخفة القطن» للندلة «ارتعت» . والسلام هنا «سلام عنكبوت» والدم «خثرة» أن التقاطيع تشابت ، وجسد الشاعر «يجره» ماء الحلم ؛ ماء حياته الليلية الخاصة ، والنهر الذى تطلع منه نساء الحلم «خلاخيل من القفزة والطمى» . والحلم ككلاء بالنسبة للشاعر ، إذا هجره «جف ومات» . وكذلك الذاكرة بالنسبة للحلم ؛ فهي ماء يغيب ويتنق ، ويكسب الحلم الحياء والمعنى ؛ فإذا هجرت الذاكرة الحلم صار فوضى كابوسية عنكبوتية ، وشطاي من الرؤى الليلية المبهمة . وفيض الصور المستمر والخلق الدائم المتجدد لمشاهد الحلم تحضر بدلا منه الآن «تقاطيع تشابه» (إن البقر تشابه علينا) في رثابة متكررة وملة وواهة كسجج العنكبوت ، وكثكار خيوطه ؛ جسد يهجره الماء وماء هجرته الذاكرة . إن ماء جنات الحلم التي تجري من تحتها الأنهار يحف ما دامت ذاكرة الحلم تشحب ويغيب ماؤها . والماء دائما مرتبط بالذاكرة ؛ ذاكرة النهر ، نهر الحلم ؛ حلم الذاكرة ؛ نهر الذاكرة .

هذه صور تتكرر دائما في قصائد الشاعر الخيال/الرؤى/الذاكرة/المجمران/الغيب/الزور/الصور ، وكلها مناطق مترابطة في مساحة الحلم ، والماء ينضجها ويعطيها دلالات التجدد والسو ، ويغيب الماء يحضر أمام أعيننا صورة مشهد جاف بارد وقاحل ، يوشك على الموت :

... الفجر ينسجه عنكبوت الترقب ، لا أصدقه يميئون

صوت الخطى أتعرّف فيه على صاحبي الموت أو

عسس الظلمات ومهمة المخبرين وراء النوافذ .

من قصيدة (امرأة تليس الأخضر دائما)

وفي قصيدة «امرأة ليس وقتها الآن» نجد أنه بعد طوفان الحلم وفيضان المشق ونار الشبق وصراع العوالم وتفجر الذاكرة ، يكون الدواع ، وتكون القفزة والإفلاحة :

استنقنا خولاً :

من الرعب لم التفت

وهي لم تلتفت .

عل أن قصة الحلم في قصائد الحلم هنا ، لا تكون منسقة منظمة كما هو الحال في الأعمال العقلية ؛ إنها عوالم مختلط وتنشئ ، وتبدأ لتنتهى ، وتنتهى لتبدأ مرة أخرى . والإفلاحة الدورية لها ، والشكل الدائري لقصائدها ، يسلمنا إلى عوالم بدائية قريبة من عوالم الأسطورة . هكذا يغمى الشاعر لياليه ما بين « بارقة التماس وخطفة الحلم للكشاف » إننا عندما نكون في حالة نوم نستيقظ في حضور شكل آخر من الوجود ؛ فنحن نحلم ونبتكر القصص التي تحدث ، وأحيانا لا يكون هناك بالنسبة لها أى سابقة في الواقع . وأحيانا ما نلعب دور البطول ، وأحيانا دور الشرير ، وأحيانا نرى أجل المشاهد وتكون في قمة السعادة ، وأحيانا ما يتخذ بنا في جحيم من الرعب .

ولكن أيا كان الدور الذي تلعبه في الحلم ، فمن يقوم بدور المؤلف ، إنه حلمنا ، وقد ابتكرنا نحن الحكمة^(٥٧) .

تخرج تحت فضاء الليل وتغلو شجرة هائلة يلتها
الظلام المرقط

كلما اختفت نجمة غادر عضو من أعضائك الليل حتى
تتكامل حل فراشك الحسن
للمصير والليل غابة من تآلفات الشمس والأحلام
للسموات ذاكرة في عينيك

تعرف كم دائرة تطيرها الصقور والحدائق العالية
حتى تصير الشمس في مركز الأقواس .

من قصيدة : (دل الانتظار هو ؟) .

ونصوص قصائد الحلم نصوص متباعدة ، تتداخل فيها صوامل
وتفصيلات وصور متباعدة ؛ فهل ليل الشاعر هو ليل الكون ؟ وهل
نهار الشاعر هو ليل الكون ؟ هل أعضائه النجوم هنا ولادة للصباح ؟
أم هو قدوم للحلم حيناً تختفي أنجم الليل تدريجاً من أمام
الشاعر ، في حين تغفو عينه ، ويحى حلمه ؟ هل كلما اختفت نجمة
من أمامه تتكامل أعضاؤه عضواً عضواً على فراش ليله ؟ أم أن هذا
التكامل يكون للغابات المتألقة من الشمس (الشيفي) والأحلام ؟ هل
السموات التي تحضر في ذاكرة عيني الشاعر هي سموات الحلم أم
سموات الفضاء الإدراكي ؟ وهل يعرف الشاعر عدد دورات طيران
الصقور والحدائق العالية خلال الحلم أم خلال الصحو واليقظة ؟ هل
يكون ذلك منذ شروق شمس الحلم أم شمس الإدراك الحسي
المعروفة ؟ هذه كلها احتمالات يحس بها هذا النص للفتيس ، الذي
يكرر وجود أمثاله في شعر عيني مطر، وشله قوله في قصيدة « غمة هي
القصيدة » : « الليل في آخره السهل عصافير ينقضن عن الریش بقايا
القطر ، أضغاث النباتات ، هباء الدز والنبشة ، يسلمن المتأثر إلى
دله الجنائحين . النهار التم في أعضائه واصابعدت شبته من تحت
حناء الذرى . الصخرة تأوى للنماس الرطب والمهرة تائب والفرية
جرو ومرح لاذ به النوم البعيد » . هنا يتوحد الزمان بالمكان ، ويعرف
الطبيعة سيمفونية اللون والحركة ؛ فيبعد التمهيد الذي بدأت به
القصيدة . والذي شبه به الشاعر أشعة الشمس بالشوك للنفس
وبالتفصيل الساطع الذي يحرق ، وبينكوت ذهب يقطر منه
الأرجوان – بعد هذا تتداخل عناصر الليل مع عناصر النهار ؛ فمزال
الليل حيا يسمى ؛ وفي القرية تتداخل عناصر التبارع مع عناصر
الليل ، كما يتداخل الضوء مع الظلمة ، والنوم مع اليقظة ، واليقظة
مع النوم ، وتحدثت الشاعر عن الليل الذي يتسقط في آخر السهل
كما تنفض العصافير عن ريشها بقايا ندى الصباح وأضغاث أحلام
النباتات ونثار الزرع والحشرات والعنمة ، ثم تسلم متايرها للفسه
أجنتتها . والنهار يتأهب للمبعد فتشبه ، أي ذؤابة رأسه ، أي
شمسه ، تتصاعد عند الأفق المنضب كالحذاء ، في حين أن الصخرة
(تأوى للنماس الرطب » . والفراغ يتأهب ، والقرية في حالة نوم
تشبه الكلب الصغير الذي لاذ به النوم السعيد . هل تحدثت الشاعر
هنا عن حالة من اليقظة أم حالة من النوم ؟ أم حالة هي ما بين اليقظة
والنوم ؟ (وهذا أقرب الاحتمالات في رأينا) . فهل ليل الشاعر هنا

هو صبح العصافير التي تبرك قبل البشر ؟ وهل يحى الشمس يعلن
ختام حلمه ؟ أم أن غداً بناره هو قدوم لعصافير ليله ؟ إن الليل
عصافير ينقضن عن أنفسهن بقايا القطر وأضغاث النباتات وبقايا
الظلام . هو الصبح إذن يحى ويتنم الحلم ، فالسوة « تتلأب »
وتلمس الصخرة « رطب » . هو تلمس الفجر إذن ؛ تلمس القطر
والندى . وما زالت القرية تلم مثل جرور مرح غارق في السكينة
والأحلام ، لكن ناعساها يوشك أن ينفضي ؛ فلنهار تتأهب ذؤابة
رأسه للظهور مشعة بضوئها من وراء الأفق . إن نهاية الحلم تعود بنا
إلى بدايته ، وبداية الحلم قد تكون هي نهايته ؛ ونهايته قد تكون بدايته
وما تذكره من الحلم يكون آخر ما تم فيه ، وقد يكون هو ما نبأ به
الحلم في اليقظة ، برغم أنه نهايته في النوم .

يمكننا بالطبع استرجاع الحلم من نهايته ، وتذكر بعض التفصيلات
إذا نحن نشطنا الذاكرة ؛ فليست قصيدة الحلم – وكذلك الحلم –
حركة خطية امتدادية أحادية الجانب ، بل هي حركة دائرية لولبية
بنولية ، تتحرك بين السطح والعمق . وهنا يتحرك وهي الحلم – أو
لاوعيها – من نقطة ما ويعود إليها كي يجمعها أروكها . وهو خلال
حركته يأخذ موضع عين الطائر أو ينظر من منظور الطائر ؛ Bird
Perspective فهو يرى جميع مشاهد الحلم متجاورة ومتفاعلة ومتراكبة
ومتداخلة معاً في آن واحد ؛ يراها برغم تباعدها الزماني
والمكاني ، ويرغم تتكك عناصرها ويتأبد مقرراتها ، في موضع
واحد ، بنظرة واحدة ، غارقة في ذلك القصور الكوني الأسطوري
الشامل ، للميز لمواظ الأحلام التي تجول فيها محمد عيني مطر
كثيراً ، ومن خلالها أبداع شعره بشكل قل أن نجد له نظيراً في الشعر
العربي المعاصر أو غير المعاصر .

٢ - الكيمياء دلالة الصبر والتحويل :

ما علاقة الشعر بالكيمياء ؟

نبدأ أولاً فنقول إن ما نقصده بالكيمياء هنا هو تحديد ما يسمى
بـالكيمياء القديمة Alchemy وليس الكيمياء الحديثة
Chemistry . ويعزى اشتقاق كلمة كيمياء إلى كلمة مصرية قديمة
هي « سيميا » ومعناها السواد . وقد أول مؤرخو الكيمياء معناها
صنفاً من التحويل ؛ فنعلم من قال إن معناها الأرض السوداء إشارة
إلى الخصب والبزربة ؛ ومنهم من جعل السواد رمزاً إلى السر والحفاة ؛
وذلك على تلك الإشارات للملقة التي كان يتخذها القدماء لتضليل
العامة ، ولتضهير التخليد الخاص فقط^(٥٨) .

وللاحظ أن البعض يطلق لقبه « السيمياء » على الكيمياء العربية ، بيد
أن استخدام هذا المصطلح لا يتسجم مع مفهوم الكيمياء لغة
وإصطلاحاً وتاريخاً ؛ فلغة السيمياء وردت في المعاجم العربية لكي
تعني « العلامة » . ويعرف ابن خلدون بين السيمياء التي هي عندنا من
« فنون السحر وضربوه ؛ ومن فروعه علم أسرار الحروف ، وعالم
استخراج الأجود من الأمثلة ، والكيمياء التي يعرفها بأنها علم ينظر
في المادة التي يتم بها تكوين الذهب والفضة « والصنعة » .
إلى ذلك أن هذه التسمية – السيمياء – لم تستخدم من قبل علماء
الكيمياء العرب ، بل استخدموا لفظة الكيمياء منذ عصر خالد بن
يؤيد . ولم نر هذه التسمية أيضاً في مؤلفات جابر بن حيان والرازى ،

بل شاع استخدام مصطلح الحكمة على الإطلاق ، والصناعة ، إلى جانب المصطلح المعروف . وعلى ذلك يرجع تسميتها بالكيمياء القديمة^(٥٤) .

وإذا ما وردت كلمة سيمياء في هذه الدراسة فلنما نغني بها علم الكيمياء القديمة وليس علم العلامات أو السيميوطيقا الذي صرفة « بيرس » بأنه نظرية شكلية للعلامات^(٥٥) ، وإن كانت الرغبة الكامنة في الحقلين المعرفيين تكاد تكون واحدة ، وهي الإحاطة بالكل ، والتواصل الشامل^(٥٦) ، مع اختلاف المنهج والأساليب .

إن الموضوع الأساسي الذي يتجه إليه مهتمنا الآن هو تلك التشابهات وثيقة الترابط ، التي تفرضها بين الكيمياء القديمة أو الحديثة وأشكال معينة من الشعر المعاصر بشكل خاص ، وشعر عفيفي مطر بشكل أخص . ونبرز هذه التشابهات فيما يلي :

١ - تقوم الكيمياء في جوهرها على أساس عملية الصهر والتحويل للعناصر الطبيعية وللمعادن والمواد ، من خلال مراحل معينة يمر بها المعدن ، حتى نصل إلى الهدف . وكذلك الشعر ؛ فهو عملية تحويل للشعائر ، والأفكار من خلال مراحل معينة هي مراحل الإبداع ومراسم التلويح ؛ فالشعر - وكذلك الفن بوجه عام - يحول مبدعه ويحول متلقيه من حالة إلى أخرى يفترض أنها أفضل من الحالة السابقة عليها . « وتقوم فكرة الكيمياء القديمة على أساس تحويل المعادن الرخيصة إلى معادن نفيسة ، ويصورة خاصة صناعة الذهب والفضة من غير معادنها ؛ ويتم ذلك بواسطة مادة تالفة اصطلاح على تسميتها بالكبريت أو حجر الفلاسفة ؛ تصنع من مواد معينة أو نباتية أو حيوانية . ويحدث العمل تلقى كمية منها على الجسم للمعدن للرداء تحويله . كالرصاص والقصدير والنحاس بعد إحالة بلاتر ، يتخذ فيه كما يتخذ السم بالجسم ، فيتمحو إلى معدن الذهب أو الفضة . وتستند هذه الفكرة ، في رأي علماء الصناعة ، على مبدأ مفاده وأن المعادن المنطرفة ، وهي الذهب والفضة والنحاس والحديد والرصاص والقصدير ، كلها نواع واحد ، وأن اختلافها نابع من تباين الكيفيات الموجودة فيها ؛ وهي : الحرارة والبرودة والجفاف والرطوبة ؛ وهي أعراض متغيرة . وعلايه يمكن قلب المعادن بعضها إلى بعض إذا ما أريد تبديل هذه الأعراض بالصناعة^(٥٧) .

وقد قال يحيى الدين بن عربي في « كيمياء السعادة » : « إن حرارة الصب وبرد الشتاء وبسوسة الجريف ووطوبة الربيع ، وحرارة للمعدن وبردوته ، كلها هي على نظر أهل المعدن أثناء رحلته . ولذلك فهي تنقله من طور إلى طور ، لأنه يتنقل أساساً عند نقل جوهرته إلى حقيقتها فيسمى كبريتاً أو زيقاً ، وهما الأيون لما يظهر من التحامها واتحادها من معادن لئلا طارة على الولد (الذهب) ؛ فهذا إنما يتلحمان ويتكاحنان لمخرج بينهما جوهر شريف كامل الشئ » . يسمى ذهباً ، فيشرف به الأيون^(٥٨) . وترد هذه الفكرة أيضاً لدى باريسيلوس في القرن الخامس عشر . فإلى الكبريت أو لئلا المعدن الذي يستند إليه الشاعر في تحويله لذاته ولقارنه أو مستمتعاً ٩ أعهد أن هذا الكبريت هو الخيال ؛ تلك القدرة الإنسانية القادرة على الجمع بين التناقضات ، وعلى إحباط الغالب وتغيب الحافض ، وعلى توليد الصورة « وبركة » (تجميع براكيت) .

٢ - كانت الكيمياء القديمة - وكذلك الحديثة - تلجأ إلى الرموز وتعد علم الخاصة . وكانت الرموز هي وسيلة التواصل والتخاطب بين العالم ومرعيه ، فكان لابد من إتقان هذه الرموز وفهمها ، وإلا عُد الرجل من العامة وليس من الخاصة . وكذلك الشعر ؛ فللابد له من قدرة كبيرة لدى الشاعر على صياغة الرموز وإبتكارها ، ولدى القارئ والسمتع على فهمها وتصورها . إن الشعر يرمز ولا يعلن ؛ وكذلك كانت لغة « دلفي » القديمة تنطق بالشعر وكتبا ، وكان « ملأزميه » يقول بوجود « قرابة خفية بين الطقوس القديمة والسحر الكامن في الشعر » . ولذلك فإن الشعر عنده إلهام ، أو (تعزيم) تعويد بالأشياء المتكتمة في غموض مقصود عن طريق الكلمات الملحمة غير المبشرة . أما الشاعر فهو « ساحر الحروف » ؛ وأما أسلافنا فقد كانوا الكيميائيين بالمعنى القديم المعروف عنهم في العصور الوسطى^(٥٩) ، فكان الأسد الأحمر في لغة السيمياء هو مادة الذهب ، والزئبق البيضاء هي مادة الفضة ، وقرقة العرس هي أثرية الاختيار التي يتم فيها المزج ، والملكة الشابة هي المادة الجديدة الناتجة من اتحاد المعدنين في مادة واحدة^(٦٠) . وهذا التركيز على عالم خفى مستور يجب كشفه من خلال رموز تطين غير ما تظهر ، وهو صفة مشتركة بين الكيمياء والشعر بعامة ، وشعر عفيفي مطر بخاصة - كما سنحاول التوضيح .

٣ - إن العمليات الأساسية في الكيمياء يمكن أن تكون هي العمليات الأساسية في الشعر ؛ ففي الكيمياء هناك التحليل والتزكيب ، وهناك العنصر البسيط والعنصر المركب ، وكذلك الحال في الشعر ؛ فهناك الصورة البسيطة والصورة المركبة . وفي الكيمياء تحدث عمليات صهر وتكثيف وتحويل وتآقية وبلورة وتقطر ومزج ؛ وكذلك الحال في الشعر ؛ فالشاعر الموهوب يمزج بين الصور ، ويظهر للكونيات المتجاذبة ، ويكتف المعنى ، ويقلل الدلالة ويعمل الوعى ، ويتنى شعره من الفث والساذج والسطحي والثر . وهذه ليست علاقات مجازية ، بل أنماط من العلاقة يمكن أن نفث عنها حتى بالمعنى الحرفي .

٤ - ملأذا كانت تعنى فكرة الكيمياء القديمة أو حجر الفلاسفة ؟ لقد كانت تعنى أن الإنسان قادر على التحويل ، أى قادر على مجازة الوضع الراهن ، والانطلاق من أسر الماضي ويجود الحاضر ، إلى حرية المستقبل . وكانت هذه الفكرة تعنى أن الإنسان مبدع / قادر / يتقدم ومستقبل . وفي بعض الكتب يظهر حجر الفلاسفة بوصفه إشارة إلى عقدة التزوق الحقيقية للسيطرة على الكيميائي في طريقه لتحقيق ذاته . وبلغة « باشلار » فإن « ما يعزز الصبر خلال السهرات الطويلة ، والتسفيحات الكثيرة ، ويعمل غسارة الثروة عمولة ، هو الأصل بالتجدة ؛ الأمل في أن يجد لمره نفسه ذات صباح وعلى جبهة برقي ، وفي عينيه لئى رغب^(٦١) » . إن النار العليا تحكم الإنسان الأعلى ؛ وفي المقابل ، فإن الإنسان الأعلى في شكله اللاعقلانى ، الذى يحلم به كما لو كا مطالباً بقدرة ذاتية فلة ، ما هو إلا نار عليا^(٦٢) ، ما هو هذا الوعى الحد بالآمل هو تنجاع في حد ذاته^(٦٣) . وقد كانت بحوث الكيمياء القديمة هي التي مهدت الطريق لظهور الكيمياء الحديثة ، كما هو الحال عند جابر بن حيان العرب في القرن العاشر ، وعند الطبيب السويسرى باريسيلوس في القرن الخامس عشر الميلادى . فهل يمكن

القصيدة الدائرية الشبيهة بحالة الحلم وبلورة الكيمياء^(٦٩). فهل هناك دورات أخرى ؟ إن الكون ذاته دورة ، والحياة دورة ، وكثير من أفعال الحياة والإنسان تأخذ شكل الدورات ، كما سبقنا الإشارة . وهناك أيضا دوران الأفلاك والكواكب ، ودورانها في الفكر القديم يؤثر على حالات الجسم والنفس . والارتباط الواضح في الأفكار الميتافيزيقية وشبه العلمية بين لك والجبر ، ومراحل القمر ، وحالات العقل ، كالصحة والجنون ، ليس في حاجة لإضافة أو التكرار . ومن هنا برزت الحاجة إلى علوم وعادات قديمة ، كالتنجيم ، وقراءة الطالع ، وزجر الطير ، والكون الأكبر (الماكروكوزم) الذي يواجه الكون الأصغر (الميكروكوزم) .

**ونحسب أنك جرم صغير
وفيك انطوى العالم الأكبر**
ومن ثم كانت الكواكب عند جاليليو بن حيان والمجسطي وتمد صاحب الطلسم بقوتها وفعاليتها على التأثير من خلال الإشعاع المنبعث من موقعها الفلكي الخاص بها ، شرط أن تكون في هيئة معينة ، ومشحونة بالقوة^(٧٠) .

إن اللبد الكون العظيم - كما يقول يونغ - المتفق مع الفكر الخلق الغنوصية ، هو ذلك المزج الذي يحدث بين المادة والنجوم ، لفتح مادة كونية . إنه مثل مبدأ الواحد عند فيثاغورث وأنبودوليس^(٧١) . إن الذهب يمتلك فضائل يبعث من الشمس . . . مكثفة في جسمه . ولقد جمعت الطبيعة الفضائل في الذهب ، كما جمعتها في اللاهية . . . إن التنافس الخاص بالمقدار الصغير والثنى الكبير يضاف إليه تنافس آخر ، فللمحجر الكريم بلسم ويخفي ، وهو أن واحد الثروة للملومة والثروة المخفية ؛ ثروة المبلر كما هي ثروة البخل ؛ ولا معنى لأسطورة الكثر المخفي بدون هذا التكيف للممتلكات . وهذه الأسطورة تشغل أجيالا متعاقبة^(٧٢) . إن الحلم قصير ، لكنه واسع الأزمنة ، متوحد الأمكنة ؛ والكيمياء قليلة عناصرها ، توضع بمقدار ، لكنها صعبة الأثر ، شديدة النفع . والإكسير في التراث قادر على إطالة العمر ، وتجديد الشباب ، وتحقيق السعادة ، برغم قوته ودهائه ؛ وكذلك الكتابة ، وكذلك الشعر ؛ فهو كلمات مفرودة أو مكتوبة ، لكنها تقويم الدول ، وتقوض الممالك ، وتثير الحروب ، وتحقق السلام ، وترتبط بالعواطف والأفكار والإيديولوجيات وتربية الإنسان وأحلامه وتفكيره . إن الكلمات ، والشعر كلمات خاصة ، هي مشورات مادية ، تنطلق من الشاعر في شكل ذبذبات صوتية وإيقاعية ودلالية ، فتثير العقل والوجدان حتى على المستوى الكيمياء والنسبولوجي . إن اللوادة الأولية للكيمياء ، كذلك تفاصيلها ، تدخل أيضا في تركيب شعر ضمني مطر ، وفي تشكيل عالم ، وهذا ما يحتاج إلى وقته :

٢ - رؤية نظرية للعالم :

الشمس في جبر الظلام

هيوة النيران تحت مياكل الأنصاب والأزلام

هل ذهب العبد مكس فيها ،

وعل ومضى اللاتي - من هيون الميتين -

من ماتها المسجون ١٢

أن يوجد شعر عظيم دون وعي حاد بالأمل في إمكانية التجديد والتغيير والتحسين والتطوير للواقع الإنساني ؟

إن عوالم الكيمياء وعناصرها تنفض على الحلم وتغصه فيها يشبه الانجذاب الدائم ؛ وكذلك الشاعر يغني بشعره ، وكذلك الشمس تفيض بأشعتها ، والقمر بغضته .

وعل أساس من هذه الفكرة يمكن أن نجد بعض الروابط بين الفكر الغنوصي المصري والإغريقي القديم ، وكذلك أفكار الأفلاطونية المحدثة ومدرسة الإسكندرية ، ثم الفكر الصوفي الإسلامي ، وبخاصة لدى الإشراقيين أمثال ابن عربي والسهورودي والخلاج ، ولدى أتباع المذهب الشيعي الإسماعيل ، ثم لدى بلوسيفوس في أوروبا ، وأتباع الغنوصية العرفانية المسيحية ، ثم برجنسون ويونغ وسينوزا وكروتش وغيرهم من فلاسفة الكنف والحلم ، وكذلك لدى الشعراء الرمزيين في كل العصور . ولما اعتقد أن ضمني مطر هو ابن كل هذا التراث الحلم بالتغيير والأمل في مستقبل أفضل ، وحاضر أكثر رصانة .

٥ - هناك علاقات قوية بين الحلم والكيمياء من جهة ، والكيمياء والكتابة من جهة أخرى ؛ ففي محاولة لتعقب الأثر المروغ للغة الإنسانية قام « جاك هريدا » بزيارة غصبة إلى عوالم الأفلاطون وإلى الأساطير الفرعونية القديمة . وفي أسطورة مصرية كان « حوت » إله الكتابة هو أيضا سيد الأرقام والحسابات والتقاويم والقفوس الجنائزية والموت . إن إله الكتابة هو أيضا إله الطب ، والطب هو العلم ، وهو في الوقت نفسه المقادير الخفية . إن إله الكتابة هو إله الصيغة^(٧٣) . إن « حوت » (أو « حوت » أوتوت) مبتكر الكتابة الغير وظيفية ، وكتاب الألف ، وسيد الحكمة والسحر ، هو إله الحلم ؛ إله الكيمياء ؛ إله الكتابة ؛ وذلك من طريق غنوصي ، الإله الغنوصي المثير^(٧٤) .

الحلم هو هذا الإلهام : كتابة تأتي من هناك ؛ من المكان الذي أطلق عليه فرويد اسم « المشهد الآخر » ، مرددا تعبيراً أوجده فخر ؛ لأنها لا تأتي من ذلك الذي يدنو في حالة الصحو ، أمام كل المال التي تنرد^(٧٥) . إن عناصر الإيجابية والرمزية والتحويلية والتكثيف والتفكيك هي عناصر مشتركة بين الحلم والكيمياء والشعر ؛ وكذلك تراث التصوف الذين كتب كثيرون منهم أعمالهم فيها يشبه الشعر ، وكانت حواراتهم تدور بلغة مجازية تشبه الشعر ، أوهي شعر بحت . وقد عمل الكثير منهم بالكيمياء النظرية أو العملية . وقد أصبح مفهوم الإمام ومفهوم الإكسير في التصوف مترادفين ؛ فالإمام الذي يقدّره قلب جوهر النفس والتسامي بها هو إكسير البشر ؛ والإكسير ، تلك اللذة للمجهولة الكنه البديعة ، يقدّمها للتوسط لقبال للمادة ؛ فهي إذن كيمياء . ونسب إلى جعفر الصادق قوله : « حبة الإكسير لو صبت على سيئات الخلق صارت حسنات » . وبصور جاليليو بن حيان في صورة رجل يحمل بجانبة شديدة إلى مرشد روحي ؛ لأن فن الكيمياء في مفهومهم وليد الفيض^(٧٦) .

إن الميكاتزم النسبولوجي الذي يقوم بتحويل الطاقة - على نحو ما أكد يونغ - هو الرمز^(٧٧) . وفي الكيمياء تنرد مصطلحات مثل الدورة الكيميائية ، التي هي دورة تحول للغة وحركة الحلم - كما رأينا - حركة دائرية برغم اختلاطها . وفي الشعر لدينا

أم ويجه اليلاء زمردات من حجر

يسطفن من عيني ما بين الحليلة والكلام ١٩

من قصيدة (موت ما لوقت ما)

والعناصر الأولية للمواد المشكلة لهذا المقطع تتراوح بين النار (الشمس - النيران - الهائل - وضيء) واللاء (اللائي التي تخرج من اللاء - للاء المسجون) والتراب (الانصباب - الحجر) . ثم هناك المعادن والأحجار الكريمة (الذهب - اللؤلؤ - الزمرد) .

والشكل المنتمى المسطر على الصورة هو الشكل الدائري (الشمس - اللؤلؤ - حيون اللين) . والعنصر البشري للممد في هذا التصور هو العبد . وارتباط هذا العنصر بالشمس والذهب وغيرهما من عناصر الصورة يوحى بفيد يوشك أن يفك ، وصور يوشكون على الصبح ، وكثير يوشك أن تكتشف . إن الشمس في أصفاء الظلام (خيرة) ، ووميض اللؤلؤ من حيون اللين صورة المحار الذي يدخله عنصر غريب بين صلبه وخشائه اللحمي ، فتبرز المحارة مادة كلسية تبت بها هذا الغريب فيكون اللؤلؤ (هل هو الناس الذين إذا ماتوا انتبهوا ؟) . والصورة موضوعية في حالة تساول ودعشة كبيرة ، لكنها توحى بشيء ما أكبر ، يوشك أن يحى . فقد كان هذا المقطع مقدمة للدخول في عالم الحلم ، والشمس والذهب والنيران والوميض عناصر تشكل مركز قيادة الصورة ؛ وهي مما يمكن تلخيصها في كلمة واحدة هي النار . إن النار هي العنصر المهيمن على المواد الأولية الداخلة في تشكيل صور هذا الديوان . ثم تأتي بعد ذلك صور الماء . وامتزاج النار مع الماء يخلق عنصرا غريبا جدا ثالثا ، يوشك أن يكون هو اللاء الحيلة لرؤية الشاعر . وهذا العنصر هو الدم . ومن ثم فإن رؤية الشاعر يمكن أن نسميها رؤية ثنائية - مائية ، أو نسميها رؤية تعاليف (أو دعوية) للعالم . وسيظهر ذلك لنا كثيرا فيما تبقى لنا من كلام في هذه الدراسة .

كانت كيمياء العناصر الأولية ، وأسباب الأحجار والمعادن وصورها تظهر دائما ، صراحة أو ضمنا ، في القصائد السابقة لعفيفي مطر ؛ لكن ما حدث في هذا الديوان هو أن عمليات الصهر والتضاهل صارت أكثر رهافة وأكثر تعقيدا ، على نحو انعكس أيضا في شكل الآلهة الشعرية ؛ فقد كان أكثر بساطة ، بل ربما وصل أحيانا إلى حد المباشرة ؛ أما الآن فالصور أصبحت أكثر تعقيدا ، وأصبح أكثر غموضا ، ووطن الصور وسحبها صار أكثر عتفا وامتزاجا وتركيبا . في ديوان «ملايح من الوجه الأثيوقيلسي» ، الذي صدر عام ١٩٦٦ ، وفي قصيدة «شوك» ، يقول محمد حفيظ مطر :

ياسفري الضرير

في منتج الكيمياء والتحول الأخير

تتحل في دمي روابط الأشياء

وترقص العناصر المتكسكة

تغلب الفروع في الجلود

والنار ترقى لئارها في الكرم المحترقة

والماء في دمي يبيت بلون المظلة

يشتمل الهواء

ويجل الرمد

لكنني أنتظر التحول الأخير .

وإن يكون صعبا علينا أن نفرق بين هذا المقطع وكثير من المقاطع التي تتعامل مع موضوعات مماثلة في ديوان الأخير الذي نتعرض له الآن ، وأن نكتشف مقدار التحول الكبير الذي طرأ على شكل الآلهة الشعرية لدى الشاعر ، وكذلك شكل عمليات التحول التي تأخذها الصور الشعرية من خلال عمليات التقديم والتأخير ، والتدوير ، وزيادة طول الجملة الشعرية ، والإكثار من استخدام المفردات المهجورة ، وزيادة حجم الصور الشعرية كما وكيفا وتعقيدها ، وحالات الالتباس والتورية ، وزيادة الولوج والجنون بالملحاز ، والحضور الجارف لقضايا الحلم كما وكيفا ، وغير ذلك من المكونات اللغوية والحالية الشعرية الأخرى :

قلت أمشي في حروق الأرض أشهد

ساحة اليه للجعليل والحتم

كيف استممت نازها ورماعها في

الخطوة الأولى ، وكيف انتفت من مهل الغمام

برق من الدم فاستضمت تحت الأطلال

والأحداث ،

لا يوم التور

يائي ، ولا يبدى على الويدان صور

فاستقرتني بالمواجس عيشمة القبايلة السوداء !

من قصيدة (موت ما لوقت ما . . .)

المقطع تسال كير حتى لو لم يضح الشاعر علامات الاستفهام ؛ فالغرض هو الاستطلاع والاستكشاف والفضول ومحاولة الفهم . وهو أيضا تمهيد لحالة حلم وعروج من حلم ودخول في حلم (هجمة القبيلة السوداء التي هي نوم الليل وأحلامه من هجير النهار ، مقابل هجمة قبيلة النهار من هجير الشمس) . والعنصر الفاعل في المقطع هو النار (نازها - ورماعها - برق من الدم - استضمت) ، والعنصر المتفاعل معه هو الماء (مهل الغمام) ، والاثنان معا يكونان المكون المحوري في المشهد (برق من الدم) . وهذا العنصر يضيء المشهد الليل ، ويحاول فتح نافذة على عالم الحلم .

البلاغ استمقلت نيراته ١٩

واسترجعت قدح المغيرات الصخور

هذا رغيث العهد مقرودا على صعب النواصي

أم هو الموت استفاضت رغبة الاشهاد

فيه بالكلام ١٩

من قصيدة (موت ما لوقت ما . . .)

هذا المقطع أيضا تسال كير ، وهو مقدمة للحلم والكتابة ، والعنصر الفاعل فيه هو النار أيضا (نيراته - قدح المغيرات) ويأتي معه الماء (رغبة) .

والقصيدة في كثير من صورها حالة تسال و انتظار للقدم والنفذ

الفراثنان كتاب من دم يصعد والنيل كتاب
وسرويل دم منتشر يملأها البحر
(قراءة)

بيتنا نصل ويرق خلس يكشف بيت الأهل والمودج
في آخر أرض الله

بيت في أواقي البحار السبع جرف ثاقب وهج
عقاب من حرير الدم يعلو
قصيدة (جسدان .. وثلاثها)

صحت من غاشية الإشراف وجلال النوم الحى
فمن تذكر شظايا النار الباردة وعروق
الله المتوجع

وملاسة التجويع المتقطعة إذ تزدهر ألوانها
هي الرجرجة حل ماء المرثة
ويظف الطوق على جريان الأحداث

وعلم النسيان
قصيدة (زجر الطير)

الطواويس والريشة الذهبية تلعب في
شمس عاصفة تغلب بين هدوء من الصحو
والغابة المظلمة /

معى الماعز الجليل المرثة في القوس
نسر السموات ، والذهب المطر ، العنبر
الخورد بالدهشة اشتملت فوق صفحته النار من
شرر ونبال وريش العقور

قصيدة (سلاية)

كل عناصر الكون وحركاته وسكناتها ؛ كل الطيور والمحسون
والبشر ؛ كل للمعادن ، كالحلجم ، والفضة والنحاس ، كل
الغواص ، كالرياح والمصفى والأمطار والغيوم والبروق والصواعق
والنفضات ؛ كل الانفعالات ، كالدهشة والفرح والتساول والحب
والمشق والشيق ؛ كل الأفكار ؛ التذكر - التحليل - الحلم ، اليفظة
الادراكية الواضحة ؛ كل الأزمنة ، الليل - النهار - الماضي -
الحاضر - للمستقبل ؛ كل هذه العناصر وغيرها ترتبط في الديوان بصورة
العناصر الأربعة (النار - الماء - الهواء - التراب) وترتبط بالتمثال
حائتها ؛ حموها وتغيرها وصورها (التكليل - الإحراق - التسطن -
الفساد - التخثر - التخمر - التطهير - التنقية - التطهير -
التصعيد - اللمع - التحليل - الصبالب والوحدة الكاملة) .

والأجواء العام الذي تدير فيه الصور يقع بين النار والماء ، حيث
يمتزج المتصمران معاً فيفتح الدم ، ويكون الدم في كثير من الصور
مرتبطاً بالجمال والشوأل (طواويس دم - حرير دم - أنتم ووطن
يسنبله الدم) أصل الحياة ، المصفقة ؛ ذلك السائل الحيوي الذي
تنتج فيه صور التاريخ والماء ؛ النار في لونها الأحمر ، وللماء في سيرته
وتلفقه ؛ النار الكامنة في الدم (الانفعال - الحياة - الحركة -

والنجة ، ولا غيث ولا نجة ولا نجة للشاعر بالأحلم والكتابة ،
ولكن لا مهل الغمام يأتي بالسقيا/ المطر ، ولا البرق التلوي يفتح أملة
التكوين (الحلم - الإبداع - التحرر - الوجود) .

فالبلاغ [ناره] استغفلت والصخور [استرجعت] قلع المفراحت

ها هو ذا يحاول الخروج من السعى إلى فضاء الحلم والكتابة الربح
ونار التكوين والتجديد ، والكتابة والحلم صغور جلاميد .
لكن مثلما تكون الإجابات كامنة في الأسئلة ، كذلك النار كامنة في
الصخر ، يمكن أن تشق وتخرج فيكون البركان وكذلك الحلم كامن في
النوم ، يمكن أن يخرج منه ويشكل ، ويفتح نوافذ العوالم اللابائية .

« شمس التذكر في سهوب النوم دامية التزييف » . ها هو ذا الحلم
يتكون ، وما هي ذى الذكريات تهمر ، وما هي ذى القيود تنفك
وتنتظم ، وما هو ذا الشاعر يجد كنز المفقود مفروشا في سهوب النوم
من خلال ذاكرته الدامية النازقة بمواد وأشياء هي منه وهو منها ؛ مادة
للتعلق والحلم والإبداع .

وبينما الريح تملو في قباب الدحر والأعماق « ساقية فساقية » ،
وبينما غيم ينطوي ، يبد غيم « مثلما تغلب الذاكرة أرواقها القديمة » ،
« يرق البرق الأليف » لقد أصبح البرق هنا أكثر قوة ، في حين كانت
الصخور في بداية القصيدة تسترجع « قلع للمفراحت » ، أى البروق
الكامن بعيداً وراء الغيم ، الذي لا يستطيع أن يخترقه ويكتفه مطراً ،
ربما لضففه أو لكثافة السحاب ، أما الآن فهو يمر ويضيء ويترك إلينا
فتكون الحرية الكاملة في عوالم الأحلام .

الشمس هي الكوكب الأعلى الذي يترجعه إليه الشاعر في صحوه وفي
نومه . وحيث إن شمس النهار دامية حارقة مضطهدة حرام ألهب ،
فإن شمس الحلم - حبيته - تكون أشعثا خضرراء ، وفي نورها
تشرق الأشياء . ويهدد الشاعر في قصائد كثيرة بشمس النهار للشمس
الليل :

تليس الشمس قميص الدم ،

في ركبته جرح يعرض الريح

والأفق يتأهب دم مفتوحة للظلم والمخل

سلام هي حتى مشرق النوم ...

سلام

من قصيدة (قراءة)

النار هنا حاضرة (الشمس / مشرق) ، وللماء حاضره (يتأهب) ،
والهواء كذلك (الأفق المفتوح - الطير) ، لكن الدم يخطئ اللوحة
(قميص الدم - جرح - يتأهب دم مفتوحة) .

هذا وقت يتناظر شفق الشمس بداية الليل ، عودة الطيور -
الظهور الخاص للنخل عند الغروب مع الأفق ، ذلك المشهد الذي
يعرفه أبناء الريف بشكل حميمي خاص ، ألق هي - لاستيقاظ الطير
عائداً إلى مكانته ، السكنون يطغى شيتا شيتا على الكون ، وتبدأ
حركة الريح - يصمت الطير ويغفو - يفرق النخل في الظلام ويدخل
الشاعر عالم الحلم :

كان الذهب هو المهدف من عمليات تحويل المعادن الأقل درجة منه إليه ؛ هذا المصلد المرتبط دائماً بالثروة والمجد والكنوز والأساطير والتيجان والشمس وإزاحة النداء ؛ فقد كانت فكرة العناصر الأربعة ، وحالات الصحة والمرض ، التي يمكن أن تطرأ على المعادن من خلال حالات الصدا والتكسر والبؤرة والبريق وغيرها ، لها تأثيرها الكبير على عقول المشتغلين بالمعادن . وقد رأى بعضهم أن الزئبق أنضف إلى الرصاص حوله إلى مادة تشبه القصدير ، وأن القليل من المعادن إذا أنضف إلى كميات كبيرة من الزجاج أكسها لوناً خاصاً ، فقالوا - قياساً على هذا - إنه إذا أمكن الحصول على الذهب مذاباً في أحد السوائل فإن قليلاً منه يكفي لتحويل المعادن إلى ذهب خالص . وقد سموا هذا السائل المذيب للذهب بحجر الفلاسفة . ولما رآوا أن لبعض المياه المعدنية تأثيراً على جسم الإنسان ، وأنها تشفى بعض الأمراض ، قالوا بأن إذابة الذهب في أحد السوائل ستكون له قيمة شفاية فائقة . ولذلك فقد أطلقوا على حجر الفلاسفة اسم إكسير الحياة ، إشارة إلى أنه يطيل العمر ، ويشفى من مناعب الأمراض والحلل ، ويجمد الشباب (٣٦) . وقد كانت هذه الفكرة كسامة وراء إبداع بعض الأعمال الفنية الشهيرة ، مثل فكرة فاولست لدى مارلو وجوته وغيرهما ، كما أنها سيطرت على كثير من أعمال سترندبرج ، بل على حياته وأفكاره هو ذاته . وقد كان جابر بن حيان عن يعتقدون بإمكانية تحويل المعادن إلى بعضها البعض ، لكنه كان يؤكد أهمية التجربة والملاحظة (من لم يكن درياً ، لم يكن علماً) ، وكان في الوقت نفسه يؤمن بفكرة الإكسير ، فحاول الحصول عليه ، فأسعده الخط باكتشاف الماء الملكي ، وأمكنه أن يذيب الذهب فيه . ولما اختبر خواص الذهب للذهب لم يجد فيه تلك المزايا والخصائص التي توهمها الكيميائيون عنه . وبهذا زال الاعتقاد في قوة الإكسير ؛ لكن الناس حاولوا بطرائق متدة وغختلفة الحصول على الذهب بتحويل المعادن الأخرى إليه . وقد أنضفت معظم المحاولات إن لم يكن كلها ؛ لكن هذه المحاولات قامت بتجميع معلومات كيميائية كثيرة ، وساعدت في التطور العظيم الذي طرأ على الكيمياء العلمية في القرن السادس عشر (٣٧) .

وقد أسهم العرب إسهاماً كبيراً في تطوير الكيمياء العلمية ؛ وبخاصة على يد جابر بن حيان وأبي بكر الرازي والبيروني وابن سينا والكندي وغيرهم . أما في أوروبا فإن الرجل الذي يعزى إليه تقدم علم الكيمياء وعلاقتها بالشفاء هو الطبيب السويسري بارسيلسوس ، المولود في عام ١٤٩٣ والفقير في عام ١٥٤١ ، الذي يعد هو المصدر الحقيقي لأفكار بونج عن كيمياء التحويل ، وعن الأنيا والأنيوس ، عن علاقة علم النفس بعلم الكيمياء القديمة . هذا الرجل - وقيله كان جابر بن حيان - كان في الوقت نفسه الذي يعمل فيه بالكيمياء القديمة كان يجري تجاربه ، ونتجه بقوة في المجال العلم . وبارسيلسوس هو الأب الحقيقي للطب الحديث ، بحكم أعماله التي استعمل فيها العناصر الكيميائية بوصفها أدوية . وهو يقف في تاريخ بحوث التفكير البصري والتأمل والخيال واحداً من أعلامه ، بسبب من عقيدته الخاصة حول العلاقة بين خيال الإنسان وجسمه . وتصور لوحة موجودة في متحف « فيلادلفيا للفن » ببارسيلسوس وهو يسكب يده حوقاً وقد كتبت عليه كلمة « زئبق » وهو رمز التحول والشفاء (٣٨) . كان بارسيلسوس يؤكد الصلة الوثيقة بين المعادن

الصراع - الحرب - التوهم بالمشاعر) ، ولما الكامن في الدم (التناقض - السريان - الانتقال من أسفل إلى أعلى ، ومن أعلى إلى أسفل - الفخ - القفض - الجرح - النزيف - التجمد - الخوف) . وفي الميثولوجيا القديمة والتراث الكيميائي - كما يقول وصمويل وصمويل - تكون النار رازمة للقنطرة على التحويل والحب والمحبة والتحكم والمطابقة الروحية والانبثاق والشمس والإله والانفعال ؛ ويكون الماء رمزاً للسلبية - للعنصر الأثثري - للأغوار السحيقة للسوائل ؛ ويكون اللون الأحمر رمزاً لشرق الشمس والميلاد والدم والنار والانفعال والجرح والموت والألم والمخالفة والكوكب مارس (إله الحرب) والغضب والكراهية والاستائة والتثبيء الحسى وتقوية عرى القرابة والدم والحديد والكحول والأكسجين وعلاج الشلل (٣٩)

خذ منها ما شئت لما شئت ، فأنت في حضرة الرمز وتعمد الدلالة . إن الصورة الحقيقية في نظر و بالشار ، هي الصورة التي تحتوي على مادة خصبة روحية ، وهي التي تقسم واحداً أو اثنين من العناصر الأربعة التي نادى بها بعض فلاسفة اليونان الأقدمين ، وحل رأسهم أبيلوقس ؛ فهذه العناصر هي التي تشكل بالنسبة لبشارل المذلة الأولية لكل أنواع الخيال الممكن . وليست إمزجة الشراء في نهاية الأمر ، إلا تنريعات تقوم على هذه العناصر الأربعة (٤٠) . والأمم الواضحة - كما قلنا - هو أن الخيال الشعري عند عمده عفيفي مطر هو خيال تاري مزج بخيال مائي . وحيث إن امتزاج العنصرين معا يعطى صورة الدم التي تتردد كثيراً في شعره ، فإن التفسير يكون في المجال العنصر الغالب على صاحبه ؛ فهو الذي يحدد الخيال الشعري الغالب لدى الشاعر . فإذا كان الماء غالباً على النار كان الخيال الشعري أميل إلى الهدوء والتأمل والبرودة والرمضاء والفتاحة ووضوح الصورة ؛ أما إذا كانت النار غالبية على الماء ، مال الخيال الشعري إلى المشاعر العنيفة : الانفصال الجامع ... التعبير عن الصراع - الحرب - العنف - الشيق والعلاقات العاطفية للتبعية المشتعلة ، والمليئة بالأزمات والصراعات والانطرابات ، والتمرد على مستوى الانفعال ، وعلى مستوى الصورة الشعرية فيما بين الشاعر ونفسه ، وفيما بينه وبين الشعراء السابقين عليه والمعاصرين له . وهذا ما حدث بالنسبة لمفهي مطر ، الذي يتغلب لديه عنصر النار على عنصر الماء ، والذي تنضج خلال صورته وخیال سميرته الشعرية كل مظاهر هذا التغلب بطريقة أو بأخرى .

٢ - ٣ - الإكسير :

أعاد بونج - وثابته في ذلك بالشار - اكتشاف التراث السيميائي الغربي الذي تم إلهام طويلاً بوصفه سحراً ولغوياً غير علمي ؛ وفسر بونج البحوث السيميائية بوصفها تأريكات للتعبير والتطهر الداخلي ، الذي يتم إخفاؤه من خلال مجازات كيميائية وسحرية ، فعمليات تحويل المعادن الخسيسة أو قليلة القيمة إلى ذهب - مثلاً - يمكن أن ينظر إليها مجازاً على أنها تشير إلى عمليات إعادة تشكيل الشخصية وتجديدها ، وكذلك الرضى من خلال عمليات التضرر والبحث عن الذات وعن أحبب ما فيها ، من أجل تحقيقها في أفضل صورها . وقد قال بونج عن نفسه « إنه فقط بعد أن أصبحت على ألفة مع الكيمياء القديمة ، استطعت أن أدرك أن اللاشعور هو عملية » وأن النفس تتحول وترتقي من خلال علاقة الأنا بتحتوي اللا شعور (٤١) .

ما علاقة هذا بشعر عفيفي مطر؟ ما علاقته بهذا الديوان الذي نعرض له؟ اعتقد أن التمهيد السابق كان ضرورياً حتى نفهم الخلفية الفلسفية والإيديولوجية التي يتحرك من خلالها الشاعر . إن فكرة الوحدة والكثرة هي فكرة قابلة للتطبيق والتطبيق على المستوى القوي أيضا - فالعرب هم الآن - كما توضح ذلك قصائد الديوان :

١ - مجموعة من المصادن (الدول) للبشرة والمفككة والأقل درجة والأقل جدوى .

٢ - أن هذه المصادن (الدول) كانت أصلاً في صورة مغايرة للصورة الحالية ؛ كانت هناك حالة من الوحدة الذهبية حيثهم يتجانسون العالم ، ولابد لهم كي يرجعوا إلى سابق جدتهم وماضي عظمتهم أن يعودوا إلى حالة وجدتهم الأولى ، ويتخلوا عن تشرقتهم . ولذلك تكثر في الديوان القصائد والصور التي تلمعن بموضوع الحنين للماضي^{١٠} ، وبكافة السلالات .

٣ - إن الإكسبر للفعال في مثل هذه المصادن المفككة غير اللازمة غير الفعالة هو الوحدة العربية ، لا شيء غيرها . هذا الاتجاه القوي العربي يظهر بأشكال عدة في أشعار الديوان صراحة أو ضمناً .

٤ - أن هناك مجموعة من العمليات التحولية الضرورية التي لابد أن تحدث حتى تجازي هذه المصادن وضعها ، وتعود إلى حالتها الأولى . الكبرى والأعظم ، هذه العمليات هي للشورة ، والتشرد ، والمقلوبة ، والحرب ، والتطهير ، والحب ، والدم ، والإبداع ، والعلل .

فهم أكثرون :

شئنا تكشفه الشمسُ فائتمن يسمى

.....

هم أكثرون .. البلاد هم تستغيث

فلا الشجر الربط يبري الرماح

وليست ممي الماهر الجبل تلورا مقدرة للشمس

وأعواد نبع القيلة

فياك كما شئت

من قصيدة (سلافة)

إن الشاعر هنا يفتح عينيه حين يفتحها على كثير ولكن لا يرى أحداً . هم كثر ، لكنهم أوجه قد مضت مع المفاويز ، « فالخالية انفرطت إلى أشجار متفرقة ، وأوراق الأشجار انفرطت إلى ورق يتطاير وتلوه الرياح » . لقد تفرقت الأشجار الغابية ، وتفرقت الفصول الشجرية ؛ وتفرقت الأوراق الفصول والنمل يسمى . هم أكثرون : « البلاد هم تستغيث » ، لكنهم ذلك القبيض غير النظم وغير المجدول وغير الموجه في اتجاه هدف واحد . ملة يشتري في رمل الصحراء ، ويترك التراب جافاً ، فلا هو أشبع الصحراء ، ولا هو روى السهل . والبلاد « تستغيث » أيضا وفرة وإسهاباً وإطناباً واستطراداً وتوسلاً وإكثاراً في الكلام ، فيفقد صاحبه موضوعه الأصلي ، فلا هو نقل فكرته بشكل متناسك ، ولا هو أفاد سامعه . وخلال ذلك يبدو الشاعر مقلداً وحده ، هو دائماً وحده . بكنته وعنفه وخياله وحلمه ، لم تعد هناك قوانين تقدم كي يتحرك الجميع . لم

والطب النفسي والجسمي ، وكان يقول إنه « إذا لم يعرف الطبيب ما الذي يكون النحاس فلن يعرف ما يسبب الجلبام ؛ وإذا لم يعرف ما الذي يسبب صيدا الخليلد ، فلن يعرف كيف تتكون القرحة ؛ وإذا لم يعرف ما الذي يكون الزلازل فلن يعرف ما الذي يسبب نزلة البرد . إن الأشياء الخارجية تعلمنا وتكشف لنا عن أسباب أسقام الإنسان » .

إن جوهر هذه الفكرة - كما يقول يونج - هو « أن الإنسان يعرف من خلال أمراض المصادن أمراضه الخاصة ، ويجب أن يعرف مظاهر الصحة والمرض وحالاتها التي تطرأ على العناصر . إن الكيمياء نفسه يكون هنا هو موضوع العملية الكيميائية التحولية ؛ وذلك لأنه ينضج ويشفى من خلالها^{١١} » . وترتبط الأفكار الخاصة حول الصحة والمرض وتجعل المصادن وكسبر الحمية وحجر الفلاسفة وإعادة الشباب وإطالة العمر وتجديد الطاقة والنشاط ، بالأفكار الخاصة حول قيمة الذهب . وسؤال عام ١٩٨٧ كتب « جروروا » عن الذهب قائلا : « في الماضي لم يكن الإغريق يعرفون استعمال الذهب في الطب . إن العرب هم الأوائل الذين أوصوا بفضائله ، فقد خلطوه في تركيباتهم ، وأحاطوه أوراها^{١٢} » . وكانوا يعتقدون أن للذهب يقوى القلب ، ويحيى النضوس ، ويفرح الروح ، ولهذا فقام زكودون أن الذهب نافع لإزالة الكربوب واضطرابات القلب^{١٣} » .

وقد قال يحيى الدين بن عربي في « كيمياء السعلاة » : « وكما أن الأجساد المعدنية على مراتب لمل طرات عليهم في حال التكوين ، مع كبرهم يطهرون درجة الكمال التي طهرت في أهيانهم ؛ كذلك الإنسان ، خلق للكمال ، فبا صرفه عن ذلك الكمال إلا علل وأسراض طرات عليهم ، إما في أصل قواهم ، وإما بفسور مرضية^{١٤} » .

الإكسبر إذن يتضمن فكرة أنه المادة المخصصة لإعانة للمصادن الأخرى إلى أصلها ؛ إلى الذهب ، للوحدة لجلوزة الكثرة والتعدد ، لحدوث الأسقام والعلل لنفي الشئت والتقسام . إن العناصر الأساسية لهذه الفكرة هي كما يلي :

١ - أن هناك مجموعة من المصادن أو العناصر الطبيعية الأقل درجة وفائدة ، موجودة الآن أماناً بشكل متناثر ومبعثر ومختلط أرائه ودرجات صلاته وفوائده ، وإن هذا الحال من التشكك والتبعثر والاختلال واتصلل الكثرة وقلة جودة المصلد قد حدثت لأسباب معينة ، بعضها داخلي وبعضها خارجي ؛ بعضها حابر وبعضها مقيم .

٢ - أن هذه المصادن كانت كلها أصلاً معدناً واحداً هو الذهب ؛ وأن كثرتها هذه وتعددتها إنما حدثت نتيجة لإبتعادها عن حالتها الأصلية ، أي الذهب ، أو « اللبمية » - كما يسميها ابن عربي .

٣ - أن هذه المصادن يمكن أن تعود لحالتها الأصلية ؛ إلى الوحدة ؛ إلى الذهب ؛ من خلال وسيط يسمى الإكسبر .

٤ - أن هناك مجموعة من العمليات التفاضلية والتحويلية يجب أن تتم ، نستعين خلالها بالإكسبر ، حتى تحول هذه المصادن الخسبية إلى معدن نفيس .

تعد العملة واحدة ، ولم تعد العلامة واحدة . لم تعد الشارة واحدة ، ولا الرشم واحداً :

سقطت من قبور القبيلة أغصان شاهدة
ورمى الغرايب ، شُحَّتْ نلور وأدعية
هربت لغة الوشم وإساقطت في
ذبول الطواطم أغنية الريح بين السهول
النوسمة والأقرباء ،
التماقم تقضصهم للقادير والغاية انفرطت
ورقاً ليس منعقداً
ونحلس الرشاقة والعموم في الماء والطين يجبر
أوانة وليالي الزفاف القديمة .

قصيدة (سلالة)

سقطت رايات عالية ، وشجت أصوات وأدعية كانت تجهر
بالغند الواحد ، وهربت اللغة الواحدة وأصبحت لغات ولهجات ،
ومظاهر صلبة من ألمي والحبيسة والجلجلة ، وتكست أعلام ،
وصدلت رماح وسيوف ، والطولم الأصل الواحد ، الضام لكل
أفراد القبيلة ، التي كانت تلجأ إليه ، وتلجأ بالانتساب إليه ، وتربط
نفسها به ، وتقدم إليه غرايب الحب وطقوس العبادة واحتفالات
الفرح — قد ذبل وشحب وانطوى ، وأصبحت الأفنية الواحدة هي
أغنية الريح المنتشرة ، التي لا يسمعا أحد ، وإن سمعا خاف منها
وارتعد ، فهي مهمة وشجيرة وضيفة وضيفة . والقلب الواحد
تجبر مرقاً كثيرة متناثرة : « الغاية انفرطت ورقاً ليس منعقداً » ،
« نحاس الرشاقة والعموم في نلأ والطين » ، الذي ربما كان هو الإنسان
العري الغريب بلونه القمحي من لون التحاس (المرحلة الوسطى بين
الذهب بلونه الأصفر ، والحديد بصلابته ، في كيمياء التحويل) ،
هجر لئالي أفراسه ، أو الأحرى هجرته هذه الأفراس القديمة ، حيث
لا جماعة ولا احتفالات جماعية ، ولا طقوس فرح ولا استعدادات
حرب . إن عامه السلالات ليس هو عامه السلالات ؛ ليس هو الماء
الأصل ولا النار الأصلية ؛ « ليس الدم للحض أحق » ؛ وكان
الشاعر يوحى بأن المعلن للوجود الآن هي أبناء غير شرعية للمعلنين
الأصل الذين منازل موجوداً وجود الكثر الخيرون ، كالباطن الذي تخفيه
الطواهر ، والعق الذي يبرز تحت سطح من التشتت والعمسة :

ونسر القضاء الشاسع يوم بالطيران في
غموض الزرقة وكثافة الليل المظب بالمصابيح
فتنقله قتامة الزنك ويريوده التصدير اللامحي
والشاعر يستجمل حماً الصرخة المفضية ومقام
القصيدية بين الماء والطين .

من قصيدة (زجر الطير)

على خارطة القضاء الفسيح ثمة نسر كبير هو الذهب هو
الشمس ، هو الوحدة الأولى — « يوم » بالطيران بينما يكون لون السله
داكن الزرقة ، ليس صفواً وليس رميحاً . إنه أشبه باللون الصناعي
الأزرق الذي تغلظ به المصابيح في أيام الخروب ، لكنه في حد ذاته

يتضمن الخروب من المواجهة ؛ الخروب من أن يرى العدو أساك
الضوء والناس . إن الليل هنا شبه صناعي ؛ فالنجوم هي مصابيح
تتقبه ، والتعب فعل عنيف يفيد الاختراق والاعتصاب والفعل
القسري . وحركة التعب للطيران لدى النسر فوقها « قتامة الزنك »
ويروده القصدير (الزنك هو الخارصين ، وهو فلز أبيض مثل
للزرقة) ، وهو هنا في هذه الصورة الشعرية تتغلب زرقته على ياضه
فيكون أقل نقاء وقيمة ، نتيجة لدخول الشوائب الكثيرة فيه .
والقصدير تزيد برونه الطبيعية ومقاومته للنار مقارنة بالذهب
والفضة ؛ تزيد هذه البرودة فتكون لا نهاية . إن نسر القضاء الذي
يجم بالطيران ويواجهه الشاعر ، يوشك على التكوين والإبداع والفعل
فيما بين الماء والطين (المادتين الأساسيتين للمخلوق) . لكن هذا الشاعر
هنا مثل ذلك النسر ؛ والشاعر « يستجمل » حماً الصرخة ، يبحث
عنها ، ويهدأ ، ويستوضحها ، لكنه لا يطلقها ، مثل النسر الذي
« يجم » بالطيران . إنها قوة كاتمة للحركة وللحرية والمخلوق وقوة
مضادة أكبر منها ، تظهر مظاهرها على هذه الوجوه التي يقرأ ملامحها
الشاعر :

وجوه سيكت من معدن الأصفاذ
أقواء لها شكل القيود ، القبلة
القفل ومادى العيون الصدا السائل من
ناقلة السجن ، الماويل خطى في باحة الجوع
الصليل الجهو ، والأصعدة البهر الرخلى ،
وموج البحر إيقاع المرائي .

من قصيدة (زجر الطير)

وتكثر الجزئيات والتفصيلات المعلنية في هذا المقطع . والعنصر
الغالب عليها لا صلة له بالشئ أو الذهب أو الحرية ؛ فالعناصر
الحاضرة قائمة صلبة باهتة باردة (معدن الأصفاذ — القيود — القفل —
الصدا — الصليل) . والمعدن المسيطر على الصورة هو الحديد
الصديء ، والشكل المندمى هو الدائرة الضيقة أو المربع الضيق
(وجوه — أنواء — القبلة — ناقلة السجن) ، والصوت الغالب هو
الرتام والبكاء والتعجب والشعور بالفقْدان والجوع والمرضى (الماويل
خطى في باحة الجوع — موج البحر إيقاع المرائي) ؛ فالموت ينشر
جناحيه ، والجلود ساد الأقن ، والعنصر الفاعل في الصورة هو عنصر
تقبل وكيف يقرض ظلالاً على أشياء كان يفترض أن تتخذ صفة
معاكسة (الوجوه — القبلة — الماويل — البحر) .

ويكون الصوت الخاص بهذا العنصر ، والجلبان على الصورة ، هو
« الصليل » ، والقصيدية يرغم أنها توهم — كما تشير بداياتها — بأنها
رؤية حلمية ليلية ، فإن هذه الرؤية من نوع الكابوس ، وفيها
إحالات كثيرة إلى الواقع .

في قصيدة « ثلاث نهايات مقترحة لقصيدة » ، يكتب عفيفي مطر
عن احتمالات ثلاثة يمكن أن يسير فيها الرُشح العري الراسخ .
والنهايات مقترحة من خلال علاقة خاصة بين الشاعر وإمرأة ما ، يمكن
أن تكون هي الوطن ، ويمكن أن تكون موضوع عشقه الليل
والنهارى . وتكون النهاية المقترحة الأولى موضوعية في صيغة تساؤل
عام يوجهه إلى امرأته حلمه وشعره جميع بدائعه الباهتين المقترحين :

١ -

والدم المخفور منذ الطفولة - إمكانية التوالد والتضرر والروائح والألوان الجسدية - قانياً ومطلقاً ومنشورا ؟ أم أن الفرع المقيم تحت فراشها هو الذي ستكون له السيادة ، فتكون الحياة متشابكة كالمخطوط القديمة والجلد القديم والراحة الصمغ القديم ، ويكون إيقاع الفرع هو الإيقاع الخلفية لإيقاع فرع الطفولة بالقصص واللبلب ؟ أي حل سيكون ؟ وأبداً سيأتى الاحتمال الثانى ، الذى هو عنصر الفرع ، كامن فى المقترح الأول أكثر من عنصر الفرع .

لذلك بأنالم الشاعر العنصر الفاعل فى الاحتمال الثانى المقترح فى البداية المقترحة الأولى (الفرع) ويطرحة أولاً ، ويرجىء الخليلت عن العنصر الفاعل الثانى فى النهاية المقترحة الأولى ، ويجعله ختم القصيدة . البداية الثانية المقترحة تحملها تعبيرات وصور مثل (الرمال) استغها - العصف - الجزيرة - صغصف - دشداشة الزهو الجوهول - السى - الإمام - الحصيان - فقر مزهر - الجوع - اللبح - يزيد - والزجاجة كيمياء للتلائق القديمة والجديدة - هاهو شجب قد أغلقت دونه مرحلة الحلم - الدمع العريق - الكتب قصص - راحة الصمغ - أحياه بالوشم والنسخى والكوفى - تتدلم المخطوطات - روائح الزنجار - خشب الأكلام) .

٢ -

الرمال استغها العصف الجزيرة صغصف
دشداشة الزهو الجوهول ، السى يلى
والحرائر والإمأة يمين والحصيان
فقر مزهو ، والجوع شمس قرأت كالذبح فى دمها

والحصول العامة لهذه الصور والتشبيهات والمفردات هي أن الواقع الذى يمكن أن تحمل إليه واقع متقل بالقيود ، وغارق فى التخلف والجهل والفقر والمرض ، مجتمع يمتص إزاء الحاضر والمستقبل بكل قسوة الماضى الروائية والمطالاة ، وبغفل من كل ما كان يمكن أن يكون فاعلاً ومؤثراً وإيجابياً من ذلك الماضى فى بنية الحاضر ومستقبله . ويكون الشعور السائد على العنصر الإنسانى الفاعل فى الصورة هو الزهو الجوهول ، والتطبيق ، وعدم القدرة على الحلم أو الفصل (الحصيان) ، والإغراق فى الدمع ، والبكاء على الماضى ، والاكتفاء بالقهوة والتبغ ، والمكوف على المخطوطات الصغر ، عقول الماضى ،

٣ -

زجاج الصحو يرق بالبنسج والدم
المخفور من عهد الطفولة
هيتى طقس المقايضة المراهنة ا
البنسج ... كل واحدة بصقر دم يفر من
الضلوع ويكتب الألق الأهلة
والغيم ... بكل واحد صراخ مشرب فى
الجوارح للمسافات .
الحيلول .. بكل ضربة حافر ملك ، بصممة السفاد
قبلة

بطراوة الدمع العشائر ،
بالتندى وروائح الطمى المبلل ، .. كل ما ولدت
نساء السى .

وترك كل ما تهمر به مقول اليوم . وزجاجة الكيمياء هنا إشارة إلى الدوائر وأنابيب الاختبار التى تحدث فيها التفاعلات الكيميائية ؛ التفاعلات التى تحدث هنا بين تلافيق قديمة وتلافيق جديدة . وليس هناك عنصر مفسد فاعل بشكل إيجابي واضح فى الصورة هنا ؛ فالشمس / النار تاتى مرتبطة بالجوع واللبح ؛ هي شمس ذبيحة « فرغرت » ؛ والزجاجة زجاجة للتلائق ، والزنجار (كاربونات التماس القاعدية ، التى تتجرى على ماء التبلور ، ويكون لونها أخضر يميل إلى الزرقة) هو العنصر الكيرفى التارى الواضح فى هذا المقطع ، لكن رواياته ثابى متدللة من تحت جلد الشعب الذى أغلقت دونه أبواب رحمة الحلم ، ومرتبطة بالدمع والكتب القديمة والصمغ وعلم الفصل . وفى النهاية المقترحة الثانية (التى هي الثالثة) تحضر عناصر الألوان النارية الحمراء والبشجية والدمائية بشكل واضح ، وتحدث عمليات تحويل وإبدال فعلية فى صورة مقايضة ومراهنة أجبارية ، تقوم بها العناصر الإيجابية التى يفرحها الشاعر كى تحمل مكان عناصر أخرى سلبية . وتكون زجاجة التفاعلات ، ليست هي هذا الإناء الصغير بل الصحو / الألق . والزجاجة هنا تتقد بالتفاعل ، تنفطر صور ومفردات (زجاج الصحو يرق بالبنسج والدم - المراهنة - صقر الدم - الألق - الأهلة - الجوارح - الحيلول - ضربة حافر - جمجمة - قبلة - العشائر - الندى - الطمى المبلل) ، ويحدث

واضح من هذه المقاطع الاحتمالات المختلفة التى يمكن أن يتحول إليها المدن . فى الاحتمال الأول يظل المدن لغزا غير محلول ؛ يظل الوجه محيرا وهو ينظر إلى السماء . ورغم مطالبة الشاعر لأمرك حلمه وشعره ، بالاعتصام بوجه الحلم والاعتصام بطوفان القصيدة ، فقه يتشكك ويتساءل غير عارف بما تحببه له للتغير ؛ هل يظل البنسج

إيدال بين عناصر وعناصر، فتمتص عناصر وتنفخ، وتنفخ عناصر وتسد (بدلاً من البضغ تأن صفور الدم؛ وبدلاً من البغيم تأن صراخ الجوارح الكاسرة؛ وبدلاً من اللوك الذين يملسون في التصيدة على عروش الخفر؛ القبور، تأن صفيرت حوافر الجياد بملوك آخرين أكثر بهاء؛ أو بدلاً من حجمة السفاد تأن القبايل؛ وبدلاً من طرامة الدمع تأن العشار؛ وبدلاً من التندى وروشح الطغي لليل يتم إطلاق حرية كل نساء الأرض اللاتي تم يبعهن حتى الآن. والعناصر كلها قائمة ومطروحة في مقابل بعضها البعض، في ساحة المقلضة. والشاعر بلجاً هنا إلى قلب النسق المألوف، الخاص بما هو أعلى وما هو أدنى، حين يؤخر المثلوك (فالشاعر هنا يؤخر المقدم ويؤخر كده ويرفعه إيتانا منه بالقيم الفاعلة له، وللعلوية منه). والحركة المسيطرة على هذه النهاية المقترحة هي الحركة/العمل، الحركة/الإيجاب، الحركة/الإبدال، الحركة/التغير، وذلك بمحاولة إخفاء كل العناصر السالبة في النهاية الثانية بعناصر أخرى إيجابية مغيرة في النهاية الثالثة. وفي حين تنيب عناصر المعادن الفاعلة في المقترح الثالث يكون عنصر النار هو الأكثر فاعلية وبرزوا في المقترح الثالث. وبمثل هذا العنصر صور أخرى بالإضافة إلى صفور الدم وصراخ الجوارح وحجمة السفاد وضريرت حوافر الجياد. ومن قبل هذه الصور نجد (الفسح يعلو— صراخ الريح — الأفق الزجاجية — الزلجينة بيتنا التقلت بصمت زوجاننا السرى)، ونجد ما يشبه هذا التقطيع في مقاطع أخرى من قصائد الشيرازي، مثل قول الشاعر في قصيدة «محنة هي القصيدة»:

كانت رعدة الريح دؤولاً قلباً يربط بين

الأفق والطين،

فضاءات الرماح النسيج انفسحت

يعبرها وفتح الإضاءات،

أنار أفرع

لم حلبة من كل زوجين ؟

وهل هذا الفضاء/سيرة

للشجر المقبل، مرمي لرشاقات

النبال، الصيحة المرسلة للرجع

وليدان بوقت الفتح ؟ هل

هذا الفضاء/قبة الرحمة بالخلق لم

الامة قوس ودم ينزف من

أجوازه مدا وجزرا، شهقة سوف

تكون الشهادة ؟

أمة مستورة هذا الفضاء القبة ؟

الأرض الخلاء/خطوة في

الفلك الدائر والنار المواقيت ؟

كلام تحته تداوب الأنجم والشمس

وأمداء إجلاميد ولا تحمله غير القصيدة !

برغم علامات التساؤل والتعجب التي تحيط بكل هذا المقطع فإن

العناصر الفاعلة الغالبة عليه تشير إلى الاتجاه الخاص الذي يتبناه الشاعر لإحلى المواد الفاعلة في الإكسبر الحواس الذي يمكن أن يقول المعادن الردية إلى معدن نفيس هو الذهب. فنحن نجد هنا: (ربيع الإضاءات — نار الأفرع — الفلك الدائر — النار المواقيت). هذه الصور تأن مختزجة بصورة أخرى لها دلالاتها وصلاتها الخاصة بالصورة الكبرى التي تحركها النار، فنجد صوراً مثل « رعدة الريح » التي تربط بين الأفق والطين والفضله « سيرة للشجر » ومرمرى وطرشاقات النبال، « وفي هذا إحالات للحروب العربية القديمة وذكرى زرقاء اليمامة، والصيحة المرسلة للرجع إحالة لصيحة التكبير في الحروب الإسلامية » الأمة قوس ودم ينزف مدا وجزرا، كلام تحته تداوب الأنجم والشمس ». ويتبنى شاعرنا المنصير للمحمل الغالب — ومن ثم للإيجابية الممكنة هنا — على ما يتضح من خلال مقارنتنا بين ما يضمنه الشاعر من احتمالات إجابات لاسئلة في صورة مثل:

وهل هذا الفضاء/سيرة

للشجر المقبل، مرمي لرشاقات

النبال، الصيحة المرسلة للرجع

وليدان بوقت الفتح ؟

هنا نجد أن التساؤل غير موضوعي في صورة « أمة » ليست هناك مقارنت بين احتمالات أو عدة احتمالات للإجابة، هناك فقط احتمال واحد مطروح بأشكال مختلفة وعصاف بكلمات ذات ظلال خاصة (سيرة — لرشاقات النبال — الصيحة (المرسلة) — (ليدان) بوقت (الفتح) وفي الصور التي تشير إلى الإجابة المحتملة للتساؤل:

وفي صورة أخرى يرد أكثر من احتمال للإجابة، ولكن أحد الاحتمالات يكون مسكياً له أوجه عدة بيننا الاحتمال — أو الاحتمالات الأخرى — يكون عموداً مفيداً هابراً مثل « هذا الفضاء/قبة الرحمة بالخلق أم الأمة قوس ودم ينزف من أجوازه مدا وجزرا، شهقة سوف تكون الشهادة ؟ ».

ولسنا في حاجة إلى تفصيل القول بأن ذكر الشاعر للمصور (قبة الرحمة بالخلق) قد جاءه في بداية التساؤل كاحتمال سريع وعابر ومريح (قبة الرحمة)، وبينما جاء الاحتمال الثالث المتراكم (قوس ودم ينزف — شهقة سوف تكون الشهادة) أكثر ضراماً وعمراً ووقعاً وتأثيراً، مما يلتفتنا بشكل محدد إلى الاتجاه الذي يشير إليه سهم الشاعر؛ الحروب، الصراع، النار، المقاومة، التمرد، الإبدال، التنفس، التغير، التجديد، نفث ما ران على العقل القردى والجماعي، الثورة.

ومشاهد قصائد الشيرازي ولوحاته تدور على ساحاتها وداخل إطاراتها أفعال ذات دلالات خاصة: الحلم — الجنس — الحرب — حركة الكواكب — كيمياء التحويل — الكتابة، هذه كلها مواد تدخلها النار الطبيعية أو للحجازية، وكلها تفاعلات تدور بين عناصر تفعل وتتفاعل، وكلها تكون عناصر يرى الشاعر أنها ضرورية كي يتكون ذلك الإكسبر الحواس الذي تقوم عليه رؤيته: الوحدة العربية. المواد الأساسية المتفرقة لكيماها أحيال الشعرى هنا هي الدول العربية المغير عنها في شكل ممان أقل درجة وأقل كفاءة، ولكن في قلب هذه المعادن تكمن إمكانيات للتغير والتحول. هذه الإمكانيات تحتاج إلى

الوجهين ، يعني أننا لا نرى الواقع ، ولا اللغة . وحل هذا يكون كل ما يربط الحياة العربية بالممارسة العملية إحياء للعمل وللكتابة ، لأن فليست المسألة إذن أن نتفاضل بين العمل والكلام ، وإنما أن نخلق التكامل الجليل فيما بينهما^(٨٢) .

كتابة القصيدة عند عفيفي مطر فعل خاص من أفعال الحياة ، إن لم يكن هو أكثر أفعال الحياة خصوصية وصفاً ، فالشعر مثل التصوف والخبرة الدينية والخبرات الفنية الأخرى العميقة . وكل حالات الحبس والكشف والأبداع ، إيقاع في الداخل يهدف فهم الدلائل والخارج ، اتعمار في الذات يهدف تحديد علاقته بالخارج وتعمقها ؛ نوع من التواصل والجدل بين الذات والذات ، وبين الذات الجديفة والموضوع ، إن الشعر هنا - وكالحلم - « يتخرب واقع الذات قبل (ومع) مصارعة واقع الخارج »^(٨٣) . يريد عفيفي مطر من القصيدة أن تكون مقبرة لركود الواقع ، ولغنا في سكونية الحال ، والواقع عنده مرتبط بالتاريخ ، والحلم مرتبط بالذاكرة ، والشعر مرتبط بالمرمقة^(٨٤) ، القصيدة هنا تكون بمثابة الاختراق ، اختراق يتجه إلى الواقع لكنه يبدأ باللغة ؛ واختراق وصلابة اللغة وروسخها حتى تفرضه ضرورة التطور وحركة الإبداع^(٨٥) . إن الكلمة عند عفيفي مطر « ليست مجرد أداة للتوصيل ، فهو يخلع عليها قداسة التكوين والتأسيس ليصمد بها إلى مرحلة إلقاء والحلق »^(٨٦) . إن الشعر هنا يكون مثله مثل كثير من أفعال الحياة ، جعلية عدم وبناء ؛ حلم من أجل البناء ؛ ثم حلم البناء الجديس يؤسس عليه بناء أفضل منه ؛ فمن « حلم الواقع ، وفردية الأشياء ، وتفككت العناصر والعلاقات ، وإعادة صياغة كل ذلك ، وخلق المسألة الشعرية بينها نخلق الفجوة والموهبة ، التي يكون العبور عليها هو الدهشة وفرح الإحساس بالخطر والذاتية ؛ وهذا تحرير للنفس وتحرير للممارسة الإنسانية في العالم ، وإعادة تحقيق في المسلمات والثوابت »^(٨٧)

في شعر عفيفي مطر تكون بداية الحلم قرامة والحلم ذاته قرامة ، وبداية الحلم قرامة ، وتكون العودة لفترات قرامة ، وظهور الشمس قرامة ، خروج الناس قرامة ، ملاحظة الواقع قرامة ، كما أن العشق يمكن أن يكون نوعاً من القرامة مثلاً يمكن أن تكون القرامة نوعاً من العشق .

للمشوق واحدة :

أرأيت الضلال العباءة !!

تبجح وجوع بضالته ، الكحل والذهب المتوقد

تحت التظليل ينظران القرامة

والشاعر اتعد الأرض وهي على

هودج غسب يكشف الشمس وللمة عن

برعم موجب ، وهي تنصت ،

ترمي الستائر رويداً من الظل والتور فوق الحوايط ،

والأرض مُشْتَبِهٌ من غصون

الدوائر والورق الزخرفي

اشتياك من الشجر لتوهم يتسكف الطير

هز الغزالات ، أحصنة الرجز ، المرعى تحت

إكسبريولها من حالتها الرامة إلى الحالة للتل . الإكسبريول هو الوحدة ، والوحدة تأتي من خلال مجموعة من النشاطات والطاقت الفاعلة التي طرحها الشاعر قضاييا مسلم بما يرمض وصفه لها في إطار من التسلسلات . هذه النشاطات والطاقت الفاعلة منها الحلم بالخروج من وضع سيء إلى وضع أحسن ، والحلم هنا مغصود بأبعاده المجازية أكثر من الاتكاء فقط على أبعاده اليلية الخاصة بالنائم وحده ، فالحلم هنا حلم جماعي . وما لم يتوارث هذا الحلم بما هو شرط أساسي يصعب الوصول إلى الإكسبريول ، ثم الحبس والتواصل ، وانتيار كل السدود أمام التواصل ، والتحقق الكامل لأم كل الأفعال الإنسانية الإيجابية الفعالة . « أنا » لا يتحقق إلا بالأخر ، والأخر شرط ضروري لوجودنا « أنا » ، ووجود الآخر يجب ألا ينفي وجود « أنا » بل يؤكد . وإذا حدث هذا النفي المتبادل بين « أنا » والآخر حدثت الفرة والتباعد والتشتت والاختراب ، أما إذا حدث الاعتراف العميق المتبادل بينهما ، فإن ذلك يكون طريقاً للحس والتفهم والشعور المشترك ، بحيث نشعر « أنا » أنها الآخر ، ونشعر الآخر أنه « أنا » ولا تكون هناك في غخطوة متفصصة - لا « أنا » ولا « آخر » ، بل نحن « الجماعية » ، والتيها الشاعر كما هو واضح من الديوان للفقراء وللجماعير وللشعب .

المكون الثالث للنشاط الفاعل في إكسبريول الشاعر هو كيمياء التحصيل ، عمليات التحصيل - فالعلم كيميائية ، وللحبس كيميائية ، وللحب كيميائية ، وللغسل الاجتماعي كيميائية ، وللخيال الشعري كيميائية ؛ هذه الكيمياء هي معالجة خاصة لعناصر الغلاف من عمليات خاصة . الأداة الخاصة في الرؤية هنا ليست التبريد ولا التكليل ولا التشميع ولا التفتيش ولا التفتيش ولا غير ذلك من العمليات الكيميائية ؛ العملية الأساسية هنا هي الإحياء والإحراق والإثابة والصهر ، وذلك بتأثير المادة الأساسية الفاعلة الأولى في رؤيته وهي النار . هذه النار تحتاج عند مرحلة معينة إلى لاء ، فيكون الدم وتكون الحرب - الثورة - التمرد - تهليل القيد . والعملية في جوهرها عملية بحث يقوم بها الشاعر عن ذاته وشخصيته المميزة من ناحية ، ومن الشخصية القوية العامة التي تضم كل الشخصيات من ناحية أخرى ، إلهاماً من الشاعر بجدية للمعدن العربي وأصابعه ، التي تحفها عوامل تاريخية وسلطوية عظيمة .

لكن يظل هناك أيضاً مكون رابع أساسي يدخل في تكوين إكسبريول الشعري وأيضاً الحس القوي الوجداني ، بل وأيضاً العمليات والنشاطات الأخرى الفاعلة في (الحلم - الحب والشيق - الكيمياء) ، هذا المكون هو الإبداع ؛ هو الكتابة ، وهو العنصر الأخير الذي ينتج من هذه الدراسة .

٣ - ٤ - الكتابة :

المهاجس المسيطر على الخيال الشعري هنا كما رأينا هو مهاجس الصراع ؛ فيه يكون التطهير ، وفيه يكون نفي التخلّف ، وتحقيق الذات . والكتابة ذاتها نوع من الصراع ؛ صراع الكاتب مع ذاته ومع كل العوامل التي تحاول إحباطه وقهره ، وصراع مع عملية الكتابة ذاتها أثناء فعل الإبداع ، ثم صراع من أجل توصيل نواتج هذه العملية إلى الآخر ، الوجه الآخر الضروري لعملية الكتابة . خلال ذلك تكون الكلمة « هي الوجه الآخر للواقع - العمل ، وأن لا نرى الصلة بين

السماه الوسيمية .

من قصيدة (لا الزاوية ولا النجم)

يقابل الشاعر هنا بين عالم الغزالان وعالم البشر ؛ بين غزالة الصحراء وغزالة أدمية ؛ امرأة يوحدها الشاعر بغزالة الصحراء ، فتكون هي غزالة الصحراء ، وقد جاءت بخصفها وجعل عينها ورشاقة جسمها ، لتعمل في هيئة امرأة يعشقها الشاعر ، تبادلها بالقراءة بعينها اللتين تومضان غفلة تحت الطفاقيين ، فيشتمل الشاعر كتابة ؛ وتشكل عوالم من الكتابة البصرية التي تحيط بها عوالم من الظل والنور ، كتابات تكون من عوالم الطبيعة (الشمس) - الله - الغزالات - الفصون - الطير - السماء الوسيمية) ومن عوالم أشبه اصطفيها الإنسان (المتأخر - الورق الزغرفي) لكنها تتحول إلى عالم من الأشياء الحية - فالورق الزغرفي الذي رسمت عليه لشجار يتحول إلى شجر حتى ينبت بالأخضر ، يستألف الطير كما فعلت اللوحات المنقطة في تاريخ الفن التشكيل . ويتداخل العوالم فيتمزج الملائن الطبيعي والصناعي وتكون حالة شاملة من التشكيل الجمالي للوحة حية . واللوحة هنا منظور إليها من خلال حيون الحبيبة / الغزالة التي ترنو وتحدق ، إلى عيني الشاعر وقد اقتصد الأرض بينا هو ينظر في عينيها ، يقرأها ، فتشكّل عوالم وقدلب الحيلة في الطبيعة الصامتة . ومن خلال هذا الضال الجدل بين قراءتين تكون الكتابة . هنا يواجهنا الماء ممتزجا بالثار بالدم بالعشق بالحرارة ، بالديب بالخط باللون . وبالديب التاسع المترويح في حروق البشر يستند الحيلة ويستند التلاقي : عرس يتجسد خارج الوسائط أرقى باطن الترحم ، أرقى أصمق الحيال ، لكنها في جميع الحالات تجعل الكتابة / العشق حقيقة حية لا تقبل النفي أو المجادلة :

يامرأة الحضرة العاصفة

تكتبني على التراب فتصممه الريح ، وأكتب التراب عليك وأدفن نفسي فيه حضارة عشق مطمورة
تنتظر الحفارين وتنتظر ميقات الانكشاف
للشمس والريح وقراءة البشر

من قصيدة (امرأة تلبس الأخضر دائما ورجل يلبس الأخضر أحيانا)

يقارن الشاعر هنا بين حالتين متكاملتين من الكتابة ، يرغم تعارضهما ؛ فوجود أحدهما شرط لوجود الأخرى ، وإن ظلت أحدهما أكثر بقاء أو أولدا ؛ وأظلت الأخرى أكثر خفاء وهربا . امرأة الحلم ، حضرة العينين ، شمس الحلم الحضرة ، وعندما تبدأ كتابتها للشاعر ، عندما تبدأ زيارته له ، عندما تراه في حلمه ، يكون حضورها سرهما كالملم يرق في جوانب الظلمة الداكنة ؛ يكون وصلا له ، حضورها أمامه مثل حضور الكتابة الترابية على أرض تناوشها الريح السريعة العاصفة ، أما كتابته لها فهي كتابة نحتية ؛ كتابة تمتد إلى الأعماق وتقيم في الأعماق ، وتنتظر الكشف عنها كما تنتظر التماثيل للمطمورة منذ آلاف السنين من يكشف عنها . الكتابة هنا ليست كتابة سريعة ولا عابرة ولا ترابية ؛ بل كتابة تترج فيها ماء صجن مادة التماثيل بنار إصرافها الصناعية ، أو الطبيعية الكسنة في

باطن الأرض . الكتابة الأولى قضى ، والكتابة الثانية تنتظر الكشف عنها ؛ وهذه الكتابة الثانية لا غنى لها عن الكتابة الأولى ، لأنها كتابة لها وبها وعنها ومنها ، وانتظارها دائم لها ويصحبها لاثت عنها ، لأنها كتابة بالحلم وعن الحلم وفي الحلم ، ومن خلال خطفاته تكون بروق الفصائد هي كتابة عن العشق أو عتق من خلال الكتابة . وكل الحالات في الشعر قائمة ؛ فهناك كتابة العشق وعشق الكتابة وكتابة عشق الكتابة وعشق كتابة العشق ؛ كتابة وعشق يصبح وسيطهما الحجر ، حجر الولاء والعهد ؛ الشعر ، ذلك الذي كتب له الشاعر القصيدة التي تكاد تكون سيرة ذاتية وشعرية له ، وهي قصيدة « غناية حجر الولاء والمهد » :

من يرسم الحجر المقلد لغويات انهمار العصف
أستان الرياح مبراد البحر القلوب ؟

ها هو الحجر المؤمنا للمطر

تتخذ الشمس الظيلة وجهه ويشع من
عجلاتها طعن الصريف

ومسيرة الحجر استقامت وجهة مفتوحة
للمطبل البري والكيمياء والملح المظفر

والتحول في الأصابع

هاهو الحجر المملك للبشر

نار تجس أو مياه تنحصر

الصورة البصرية المشككة لأمانا الآن هي صورة تتراوح بين ذات وموضوع ، الذات هي الشاعر وهو يخاطب نفسه من خلال الموضوع ، الذي هو الحجر الموجود أمامه ، في مكان مفتوح شامع تتناوله فيه عوامل الطبيعة المختلفة ، من هصف منهج ورياح مسعورة ويحر هائج الأمواج . ويتوحد الشاعر بالحجر ، فيكون هو أيضا معرضا لكل أنواع ثورات الطبيعة . لكن إذا كانت الطبيعة المهاجمة لحجر الصحراء طبيعة خارجية فإن الشاعر هنا يتعرض أكثر لثرائه الداخلية ؛ للغويات ؛ فيقع بين شئ وحى الصراع بين قوى تجلب وقوى تبعد ؛ قوى تجمد وتضيق وقوى تسرح وتشد ؛ قوى توتر داخلية وقوى ضغط خارجية . أثناء وقوعه بين هذه الموجات الصراعية يتسامل الشاعر من يرعه . ليبدأ الشاعر في اكتشاف ذاته بشكل أعمق ؛ ليس هو حجر الصحراء المنزل للتركيب بها وضحية لعوامل الطبيعة ، بل هو حجر فاعل ؛ حجر يأخذ ويعطي ويعطي أكثر مما يأخذ ؛ حجر قادر على التنوير والتحويل . هنا يكون التوحيد . الثامن للشاعر مع حجر الغلافة ، ويتهجر على الحجر الأول أسطر الساء ، متمسك الشمس جوانبه فيترك الحجر ، يصير أداة طعن . وتحويل ، ومثلا تحول الطاحونة الفصح إلى دقيق كذلك يحول الحجر / الشاعر هنا عوامل الطبيعة وقوى الغزوات إلى مادة للخلق والتكوين والإبداع . بمجيء الشمس توجه الحجر لوجهه ، بمسيرته في اتجاه عناصر التحويل ، مادة التحويل ، آلية التحويل ، يتحول إلى حجر لئلاسة (المطبل البري - الكيمياء - الملح المظفر) أداة صابرة

الإنسان إلى مكان قد يكون لأن هذا المكان يتسع له وربما يتسع لغيره ، كما أن دخوله إلى هذا المكان يعد أسهل طبيعة الحال من دخول المكان إليه ، فالشاعر يدخل قصيدته لأنها جاذبة ومبهية له ، أي أنها تكتمل بدخله بطريقة تلقائية وطبيعية وعاملا إلا أن يكتبها ، لكن هذا المعنى يتضمن بدخله تفهيمه أيضا ، فقد يعنى ذلك أن مقابل الكتابة (ما قبل الدخول) أكبر من حالة الكتابة (حالة دخول الحبر) (القصيدة) ، وأن ما يتحقق منها كتابة هو أقل مما هو موجود منها حالة وإحساسا ؛ وهذه احتمالات قائمة وهي تكشف عن عمق النص عند حفيظ مطر وإسحاق دلالة .

دَوَّرْتُ وَجْهَ حَصَائِكُ الصُّوَرِ أَنْ أُعْلِكُهَا
— وَشَمْسُ النِّيبِ وَالظُّلْمُ الرِّيفَانِ —
أُرْقِيتُ عَلَى وَجْهِكَ فِي الْفَلَا ، نَقَّصْتُ
طَرُقَ الصَّحَرِ ، نُبَّةَ سَرِيَةِ نَقْصِي وَتَسْفُرُ
حَنِيتَا سَمِيكَتِ الْحَجَرِ الْأَمِينِ
يلامع ، واستبهرتْ أَهْلَامُ الصَّبَا وَرَوَاهُ ،

الشعر هنا سيرة ذاتية ؛ محاولة لكشف أصمق الذات وتحقيقها . كانت صحرابات الحياة ذات شمس وطرق مضيئة (نيب) وظلما . كان الصمود صعبا للرفيق ، هذا الظلمة الجاثمة ألجمت النهم المستكشف المستطعم للفضول للنهم وللصرفة تطلب بين الأيام والحوادث والفصول والخبرات ، كما يتطلب الحجير في الفلاة في يوم ربح شديدة حثائية ، فتفتح معه طرق التحير ، والتساؤل وصعد البهين ، والدعشة والخيرة والانتهار . والأسرار التي تفتحت معه ، تومض ويضي وتختفي لتعود في أشكال أخرى مغيرة . هذه الحيرة الكلية الفنية شبه الصوفية هي عبارة خلق لإيداعه تلاحظ فيها الذات أعمالها . وتأمل باطنها وتسكنه أسرارها . والصفة الثواب ومطر الذكر ونثر الحلم وهواء الأيام ، كلها تجيء وتتشكل خاتمة عوالم متميزة من العناصر ، التي يكفها الحجير (الشاعر) ، ثم تخرج منه وحوله مشككة كلمات تدور فيها القروض المنظمة والنظام القروضي :

وسميتُ الألفاظُ فيه هرولة التشكيل
كانت القروضُ المليئة بالكلام

صمتاً قليلاً

قلتُ للحجير الذي استسلمتُ فيه :

أمن صم ، وأفتح على بوجهك المسكون

بالقول التيسيل

وحين سميتُ القواصِلُ في الكلام

حجراً . وأعلنتُ الإقامة فيه سميتُ الظلام

نجماً نحاسياً وفوهةً بنطقه هجير

وحصنتُ تقطيعه الرجز المرائق بالنتشار

الوجه في جوع الزحام

وأقمت فيه .

هذه كتابة عن الكتابة ، هذه كتابة عن تاريخ الكتابة ، كتابة عن

ونافعة للبشر ، تكون المراد الأساسية للتحويل وتغريك الخيال الشعري ، هنا في هذه المسيرة هي (نارتيجس أومية تنجير) وهما كما ذكرنا العناصر الأساسية للخيال الشعري لدى حفيظ مطر . يتحول الحجير هنا إلى مساحة فضلة شاسعة وفضاعة مفتوحة للمطالع البرية والشمس والمياه ولكل كيمياء ومعمليات المزج والصهر والتحويل ، الحجير موضع الكتابة القديمة ، الكتابة الأرواقية ، الكتابة المسماة والمبروغلونية القديمة ، يتحول هنا من أداة مستقلة سابقة على فعلها فعل الكتابة إلى أداة إيجابية فاعلة ومؤثرة :

من يرجم الحجير أَلْحَبْأَ تحت ذَاكرة الطفولة صهوة

أو في قرابات الصبا البيت الأليف

غير القصيدة ؟

من سواها

حين يدخلها الحجير

متكشفاً من وجهه الحجيرى ثم يقيم فيها !!

حجر الكتابة هو صهوة الطفولة ، ذكريات الطفولة ، لوحة الكتابة ألام التعلم الأولى في الطفولة ، مهرة الطفولة التي امتطاعها الشاعر فبريا وعبرت به إلى الصبا . ثم هويت الصبا الأليف ، البيت السكن الذي سكنه الشاعر ، أو البيت الشعري الذي سكن في الشاعر وسكن فيه الشاعر وعاش فيه زمناً طويلاً . تشكل هذه الذكريات مادة خصبة لإبداع الشاعر . ولها بين الطفولة والصبا ، الأوقات الجميلة للماضي والحلم المرائق لمخائل الماعود سريع الانقضاء ، تلك الذكريات التي تحضرها الأحلام إلى دائرة الضوء أكثر من غيرها ، تلك الذكريات المنسية والمكبوتة التي تتجبر عبر الحجير (الشاعر) . وفوق حجر الكتابة يتحلل الشاعر صهوة ويكتشف أن هذا المصنف الداخلي المنهبر ، القصيدة ، هي الوسيلة الوحيدة المناسبة له خلال حركة مقاومته لكل أشكال المصنف الخارجي ، والقصيدة قد تكون موجودة مكتوبة طازجة مهيأة قابلة للكتابة ليست في حاجة إلى دخول الشاعر لها ، يدخلها الحجير فتسكن فيه وتكتب فوقه ومن خلاله ، ليست هي التي تدخل الحجير بل هو الذي يدخلها ويقيم فيها . القصيدة موضوع للدخول ، موضوع للقول ، موضوع للعمل ، ليست سهلة ومتاحة إلا لمن يدخلها ويمتلكها ، لا تلتين إلا لمن يعرف سرها المرائق . والحالة هنا ليست قابلة لتحويل واحد بل عدة تحويلات . فربما كان في قول الشاعر بأن القصيدة هي راحة للشاعر أنه يحتاج أن يكون مثلاً لها متصفاً بحجيرة الوجه ، صلالة الوجه ، والوجه هنا قناع الشخصية أو علامة عليها . الشاعر يجب أن يكون صلباً مثل القصيدة ، ومن خلال صلابته يصل للرحمة المقابلة للصلابة ؛ « فلا تسرو لا شيء إلا لكي أكون رحيماً » كما قال معلمت . أودعا معنى الصلالة هنا هو معنى صلالة موقف الشاعر وصلابة شعره ، وربما كان معنى الصلالة هو هذه اللقمة الشعرية الشبيهة بالتمثال الذي يشق الفضاء في حالات كثيرة عند حفيظ مطر ، لأنها مذبذبة ومتفتحة ، وربما كان معنى الحجير (الشاعر) هو الذي يدخل القصيدة وليست (القصيدة) هي التي تدخل ، إشارة إلى إقتاعات الشاعر الخاصة حول نظرية الإبداع في الشعر ، فالشعر معاناة واقتحام ودخول أنفعال وعقل وجسدي إلى عالم الكتابة ، وربما كان العكس صحيحاً أيضاً ، أي أن دخول

كان جابر بن حيان نفسه يسمى من قبل الآخرين بحجر و الغلبة و
و حجر العين و و حجر الجاه^(١٤) . وكلمة الحجر تعني المعلن ،
و في تراث العهد القديم يتم القسم في قصة يعقوب ولا بان أمام كومة
أحجار . وفكرة الحجر المرتبط بالقسم والعهد وعدم الخس باليمين
فكرة شائعة في ميثولوجيا كثير من الأمم ، وفي أغلب هذه الحالات إن
لم يكن كلها ، لم يكن ينظر إليه بوصفه مجرد كومة من أحجار ، بل
يوصفه شخصاً أوروباً قريباً إلى إليها ينظر بعين البغلة إلى الطرفين
المتعادلين ويذكرهما بمهدما ، وغالباً ما كان يسمى هذا الحجر بحجر
العهد^(١٥) .

هذه التزعة نزعة إحيائية ، تميل إلى خلط صفات الكائنات الحية
على الأشياء الصلصة ، وإلى أنسة الطبيعة وإحياء الساكن وتشكيل
الاحاسيس المهمة . وفي الإسلام هناك قصة الحجر الأسود الشهيرة .
ويذكر ليلشلال قوله فيما يتعلق بحجر الفلاسفة و أن نبع سائل
الحكيم ... ضفى تحت الحجر ، احسب عليه بعضا النار السحرية
فيخرج منه سيل صاف^(١٦) .
كان و ضفى مطر بلرلك هذه الحقيقة ، عن عقيدة قسمه وولائه
للشعر والتزامه به كتابة :

قلت : استمع هذي إضاماتُ البكاء كنايةً

وقرأة في الدمع

فاقرأ واستمع

هذي غويات الحجر

تنتزع في هذا المقطع وما بعده في داخل القصيدة عناصر الحلق
والتكوين ؛ عناصر الإبداع الأساسية لدى الشاعر ؛ فالبكاء لله
الدمع يهيم فتتولد منه طبقات تغشى وتتشع كنز النار ، على ضوءها
يقرأ تاريخ الدمع العربي ؛ قراءة في الدمع ؛ ليست قراءة بالدمع ولكنها
قراءة في « الدمع » و « حول » الدمع ومن أجل تجهيف الدمع .
إضامات الدمع تميل قراءة الدمع ممكنة . الدمع / الماضي / الحاضر /
الواقع / المواقف / المحاسن / البهيمية / الضحك يحفر على الذاكرة فيقره
الشاعر ضمناً ويكتبه ضمراً ، ويشترط بحجره الخاص بشعره ،
بشخصيته ، بسيرته التي قرأها واستشعرها وفهمها وأدرك من خلالها
عمق ولائه لقسمه ، ثم هو ينقل على حجر الفلاسفة ، الإكسير ،
الرحمة ، أن يكون أداة لتقوية الإرادة و الشئ ، يتناهى أن يكون
أداة تحويل للواقع ، تهيم عليه الأمطار فتشترقه . إن الشاعر في
نهايات القصيدة يتشبه كل ما لأن الحجر الصلص الذي كان موجوداً في
بداية القصيدة قد تحول إلى عكس صورته ، حجر حقيقى تهيم عليه
الأمطار مدراراً فتحدث في صفحته التقرب فيحتل ويتحكم ،
ويستمر طوط المهر حق يحى الليل ويتصف فيه الرياح اللامية ،
حيث يبدأ الحجر في التخل عن حركته الثقيلة ، عن ركوده والتصاه
بالوضع الراهن القائم الموهن له . إنه يتحول إلى نار وتنتعش شقوق
البرق فتتلفع منها نيران وأضواء تصارع الظلام وتبدد الظلم ، حيث
يكون هذا الحجر حجراً حقيقياً يمكن أن يتحد مع الشاعر الذى
أصبح حجراً حقيقياً والذى أصبح شعره أيضاً حجراً حقيقياً ، نصير
كل الأحجار (المعلن) أحجاراً حقيقياً فاعلة ومؤثرة . من خلال
بوابات البرق يتلفع الكلام كصيل السوف ، صلصال الكلام

كيفية تطور الكتابة لدى الشاعر في مراحل مختلفة من مسيرته
الإبداعية ، ما بين مرحلة كانت هي مرحلة الاقتداء والتلمذة والتعلم
من الآخرين ، مرحلة كان فيها الشاعر هو الظل / الرماد / الآخر .
و تلمعت الرماد ... طمعت كسراً ولذت به « حين كان ينظر هذه
مرحلة ، هرولة التشكل » ، حيث كانت القروض المليئة بالكلام
وصمتاً قتيلاً و كذا يقول الشاعر ، لكن هذا الصمت ما لبث أن
انفتح حين بدأ الشاعر يطلق أسبغه الخاصة على الأشياء ؛ حين بدأت
تتكرون له لغته الخاصة وقاموسه الخاص وتشكلا ، بدأ هنا يسمى
الأشياء بمسمياتها الحقيقية ، حين بدأ ينظر إلى الشعر والشاعر على أنها
شيء واحد ، لا انفصال بين ما يقوله الشاعر وما يكون عليه . هو
حجر كما أن كتابته أحجار أيضاً ، أحجار تكتب عليها الأشعار
وتحفظها فظل قائمة بارزة غير مطمومة . بدأت رؤيته للعالم تتشكل
وتتطور ؛ عالم العلامات بدأ يعنى أكثر مما يشير ، فالتزعة النحسية
وفوهة البهيمية و يتبادلان الظلام / الظلمة / العدوان / القيد / القهر /
كل ما ضد الناس : الزحام / الجوع الذى يتسبب إليه الشاعر ومنه كان
ويعتقد . أطلق الأسبغة الحقيقية على الأعداء والأصلاء ، وأحلام
الطامعين وقاتل الأهل وكل ما يحدث على أرض الوطن ، هنا أصبح
الحجر أداة عاكسة وغائقة من خلال الكتابة لكل هرم الشاعر وقبلها
هرم الوطن ، يكتب سيرة الشاعر الشعرية والحقيقية كما يكتب السيرة
العلمة المحيطة بسيرة الحجر :

الحجر

مشوية خطواته من تحت ذاكرة الطفولة

لا يكف من التخلع من مقالعه ، وأيس يكف من

حرث البسيطة والقصيدة ،

ليس من حى يجلجل صوته بهراسم الهدم

المجاذب للقطعة خيرة

يتصرف الشاعر القصيدة والقراءة والخبرة والشعر ، الكتابة ، على
بلاده وعلى الدوان غرائطها الحقيقية وعلى رأياها وعلى انقسامها
والأسوار القائمة المصطنعة بينها ، يتصرف أيضاً الخريطة الشعرية
للمحاوية له والسابقة عليه . يقرر الحجر من خلال خطواته المشوية من
تحت ذاكرة الطفولة ، أن يتحرك ويقلد ويؤثر ويعمر ، يتحرك ويخطم
الكثير مما هو شائع ومستقر ويقوم في الواقع وفي الشعر و من هنا يتفجر
النمر صامداً معرباً من الواقع ، متفكاً أطره ، مستهدفاً خلق واقع
مكنز بالشموخ والتجديد^(١٧) .
يكثر الشاعر في هذه القصيدة من القسم بالحجر ، يتحول له
ويقنس ولاء له :

قدست بيمته أقمت الحلف ما يمين

وبين حضوره السيل

هنا يتحول الشعر إلى حقيقة ، إلى إله مقدس يتسم الشاعر أماله
على الولاء له ، لهذه الفكرة وعميقها التراثى الإنسانى أيضاً . الشعر
هنا بمثابة الإمام الشاعر ؛ القائد والمرشد والكاشف للمسيل . وهناك
نصوص كثيرة يقسم فيها جابر بن حيان بإسمه جعفر الصادق ، وفيها
كلها يطلب جابر من إمامه ألا يضلله وأن يحديه سواء السيل . وقد

هل هو أوسع مدًى من صمت النارين
غلاف الكتاب وغلاله الآخر ؟
والأرض : كتاب المسافة وكتابة الألقى .
والوحش الكلامي المنجج بالكوثر والنسج
متلهم في خروم المخطوطات
ينفي وجهه السرى في خشخشة الكافد
ورائحة الرقوق وكثافة الرشاقة في
موت الطياء ونكهة الجلود القديمة
ويعلم حضوره في طعم الحبر والماء والصمغ
ويسافر في صوت الربيع المقيم في قصب الألام .
أذكر غلالة العنكب النجاسة
وجمرة الرمل وريشة النسر ؟

من فصيلة (امرأة ... إشكاليات حلافة)

ما يحدث في هذه القصيدة هو شبه تنوع أو نغمة مصاحبة لنغمة
فصيلة غنائية « حبر الولاء والعهد » . ولكن بينما كان الشاعر في
« حبر الولاء والعهد » يتحدث عن تجربته الشعرية ، وبشكل عام
عن تجربته الحياتية وعن علاقته بالكتابة في شكلها العام ، فإنه هنا
يتحدث بشكل خاص عن علاقته بالكتابة العامة وبشكل عام عن
كتابه الخاصة . هنا يتم تصوير الكتابة التي تمت تنشئة عليها كما لو
كانت بمثابة الوحش. الشارى المدرع بأسلحته من المخطوطات ، يخفي هذا الوحش
والنسخة ، ينلمج كالنار من تقرب المخطوطات ، يخفي هذا الوحش
وجهه (كذلك نأري هذه المخطوطات) في خشخشة الكافد
(الرطاس - الأوراق) ، ورائحة الحبر وطعم الحبر والماء والصمغ ،
وغير ذلك من المكونات الشمية والبصرية والسمعية والتلوينية والمسية
التي يخفي من خلالها وحش الكتابة القديمة وجهه ، ويخفي أيضا حبر
الذاكرة . تصمت النار ، الزئير ، الرعدة ، الصمغة ، أحيانا يكون
صمت الكلام أكثر تأثيرا ووقعا وأوسع على من صمت هذه النار بين
الغلاف الأول والغلاف الأخير للكتاب . هنا نجد أنه حتى خبرة
القرائة الأولى كانت النار هي المتصر الفاعل في فعل الكتابة ، وكانت
الأرض أيضا بمثابة الكتابة للمسافات والناس ولكنك متسع فسبح
مفتوح الآن ، هنا تتاح للوحش الكلامي الحركة . وتصوير الكلام
كوحش هنا يعنى أن القراءة كانت مرتبطة بالحواف ، أن هناك حالة من
الصراع كانت تحدث خلال الدمار وتظهر في ليل الطفل الفارح كان
مدججا بالكوثر والنسج وبكل المقديم ، التجم التصورية للخط
الحرى هنا عالية ، الخط الحرى كان ومازال تجدبنا في رسم الحروف
والكلمات التي تقع بدلالات معينة وإن كان التجديد كثيرا ما كان في
انجلم التعقيد ، بداية التذكر هي العنصر الحاد في التذكر ، ثم تأتي بعد
ذلك ذكريات أخرى أكثر حمية ، يتذكر أشجار الزنجار ورائحة
التراب وكتب التراث والنحو القديمة ؛ بردة البوصيرى وحرارة الحروف
الملونة في كتب الخطب الدينية القديمة ؛ ألقية ابن مالك وشارحها
ولفاح الرجز في مشى الجمل ؛ أول البحور العربية التي تم الإنشاء
عليها ، « تلك أول العهد بأولياء نعتق » . هذه بدايات الشاعر
الثقافة الأولى ، فلذا كانت « عنه هي الفصيلة » تمثل تاريخا لتطور

التحق البارز كالتماثيل الصريحة ، الكلام الحاد الصلب الذي يعيد
أحلام الشراء القدماء ، أحلام المجد القديم ، أبعاد الأحلام وأحلام
المجد . ومن شطايا الصمت وثوراته يبدأ الحبر مرة أخرى في تكوين
صينته الجلينة ، شكله الجديد ، ينظر خطوة كبيرة في اتساع
الكون ، خطوة تبدأ بالنجوى ثم الإعلان ، أنه يجمع من الضوق
والشطايا والتناثر أية كاملة متكاملة تعان ولادة الشب الواحد ويجهه
الوشيك . وليست هذه الخطوة الكبيرة إلا مجموع عمليات أخرى
كثيرة من الهدم للتقاليد البالية ، تقاليد القبائل المتمزلة ، ولقرواق
الشعر والخصائص التقليدية له ، لتصبدة القبلة ولفيلة القصيدة ،
كلام القيلة لم يد كاليا ، ألوية الكلام للتجزم من الحبر تسعى
لنفيه .

الكلام كما يقول ابن عربى « صفة مؤثرة نفسية رحمانية مشتقة من
الكلم وهو الجرح ، لهذا قلنا مؤثرة » كما أثر الكلم في جسم
المجروح ، فأول كلام شق أسماع المسكنات كلمة « كن » ، وما ظهر
العالم إلا عن صفة الكلام « (٩٦) » .

يكون الكلام عند عفيفي مطر أداة خلق وأداة توحيد (وتلذذ
عصيرتك الأكرين) وأداة صهر وأداة تحويل وأداة إبداع وطملا إنداميا
ونالها إنداميا وحالة عشق ووسيلة كشف لما هو مكتشف ، ولما هو غير
مكتشف ، لما قبل ولما لم يقل . يكسب الكلام كثيرا صفة التوحش
فيذكر الحديث لديه عن « مسالة الكلام » ، « حول الكلام المتوحش
الذى يظهر وغيف ويفترس ، وكذلك عن « الوحش الكلامي المنجج
بالكوثر والنسج » . فكرة ارتباط القلم بالسيف واللسان والخط
والفعل موجودة ، دائما في قصائد الديوان بحسب السيف واللسان والخط
الأثريين . ودائما هنا صور الحماض وكرامة الأعراق والحمية وساء
الكتابة واستلهاهم التراث العربى . وأبانت القرآن خاضرة بشكل كثيف
عبر صور الفصائد . وهو يؤكد دائما جليلة القراءة/ الكتابة ، وئمة
ما يشي أحيانا بأن القراءة قد تكون سبابة لأن القراءة قرامة لما انتجه
الغير .

أما الكتابة فعلى إيجاز شأنيده خاص فقال مترجه ، فيه الشعور
بالملكية والنفرد ، تبدو الحروف قيمة فاعلة ، علم الحروف أحد العلوم
الأساسية في التصوف وفي الكيمياء القديمة ، الحروف لما دلالاتها
الرمزية الخفية كما أنها المواد الأساسية الباقية للكلام ، « الحروف أمة
من الأمم خاطبون ومكفونون » . يخبر هذا النص الخاص لاين
هرى (٩٧) فصيلة قراءة « لعفيفي مطر ، فيكشف عن نظره الخاصة
للحروف كأداة إظهار للمعنى وخلق وإبداع للخبرات الباطنية
المعمية . الحروف أمة من الأمم ، الحروف كانت حية ، الحروف
تمتدح وتتخلل وتشكل العناصر الأساسية للحاضر
(الواقع / الكلمات) والمضى (الذكريات / التراث) . ثم هي
تصبح بعد ذلك معادلة للموجود وأداة لنقل الرؤيا (الكلمات) . إنها
مثل الكائنات الحية يمكن تخاطبها وتكليفها وجعلها قادرة على نقل
الأفكار والمشاعر والأحلام ، هذا صحيح حتى بهذا المعنى البسيط
الحاصل الذى لا ينطق للأبعاد الصوفية . الدالية الرمزية للحروف
تخسر الحروف والكلمات في شكل خبرات مقرونة وخبرات تراثية في
شعر عفيفي مطر ، هذه الخبرات مع خبرات حياته الخاصة تشكل أداة
من الأدوات الأساسية الأخرى الفاعلة في شعره :

والكتابة ، غابة تتفاعل فيها كل الكائنات . ولكن ربما كان هذا الوحش مازال موجودا في أعماق الشاعر ؛ إذ إنه يماود الظهور على هيئة بعض أشكال الكتابة الشعرية (المفردات والصور) التي تظهر كالوحش للمدجج في هذا الديوان ، والتي تحتاج من الناقد والقارئ إلى قهرها كما فعل الشاعر عندما قام بقهر ذلك الوحش القديم ، لكنه لم يقتله ، بل يوشك أحيانا أن يتوحد معه بطريقته الخاصة في الكتابة ، من أجل منازلة هذا الوحش الرمزي الواقعي في الوقت نفسه الذي أوشك فيه أن يكون حقيقة موضوعية متصلة ، قام الشاعر بالتسلح بكل الأسلحة التي يجمع بينها عامل الرمزية ؛ فكان الحلم ، وكانت الكيمياء التحولية ، وكانت الكتابة ، وكان العشق . والعناصر كلها برمزيته تحيل إلى عالم الواقع ، عالم شديد الخصوصية والتفجر ، وتروى بالأمل في التجدد والخلق والتكوين الجديد ، وتشير أيضا إلى قدرات الشاعر للعناصر وأحلامه بقهر الوحوش القديمة .

الإبداعي للشاعر ، فإن « امرأة إشكاليات علاقة » تتضمن تاريخيا للمؤثرات الثقافية الأساسية الأولى لدى الشاعر ، التاريخ في القصيدة الأولى هو تاريخ للكتابة الثانية ؛ هو تاريخ للقراءة أو عمل الأقل للمرحلة الأولى منها ، وليس هنالك من فراق بين التاريخين . كذلك فإن تصوير الشاعر لشراة وحش الكلام / الكتابة يوحى بمسؤولية قهوه ، فالكتابة تتضمن مسؤوليات تصل إلى حد الرعب وتصل إلى حد القداسة . شكل الوحش الكلامي الثاري الذي تلقاه وعى الشاعر في مرحلة مبكرة من عمره ، ربما كان هو المسفل من محاولات فيها يمد لتجسيم هذا الوحش ، والانتصار عليه بالكتابة القصد ومحاولة أن تكون الكتابة مشابهة لفعل كسر القيود والتحرر من أصفاد الوحش ، ومشابهة لفعل الطيران ولنطق الطير برمزيته وحرية ؛ كتابة تحاول أن تخرج من حدود الكتابة / الخط إلى أفق وعوالم الكتابة / التكوين / الشكل / العالم الطبيعي ، التي ينطلق من أوراق شجر الأقدام / الخطوط إلى أنشجار غابة متكاملة حية من الحياة والفعل والإبداع

المراجع

- (١) Proppoff, I. Waking Dream and Living Myth, In: Myths, Dreams and Religion, ed. by J. Campbell, New York: Dutton, 1970, 183.
- (٢) أبريل/حزيرى غزول ، لغز الدلالة وفروض المعنى في شعر محمد عفيفي مطر ، فصول ، ١٩٨٤ ، للجلد الرابع ، المند الثالث ، ص ١٧٦ .
- (٣) جهل عسرى زايد ، عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، الكويت : مكتبة دار العربية ، ١٩٨١ ، ص ١٠٥ ، ص ١٠٧ .
- (٤) (صبرى) حافظ ، دراسات في استشراف الشعر ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٥ ، ص ١٣٥ .
- (٥) محمد عفيفي مطر ، أنت واحدما وهي أحضانك انتشرت ، بغداد : دار الشئون الثقافية العامة ، ١٩٨٦ .
- (٦) (مدي) حجازي ، السريالية والتحليل النفسي ، مجلة الفكر العربى للمناصر (بيروت) ، المند ١١/ ١٩٨٥ .
- (٧) عبد الرحمن بدوى ، الطوفان عند العرب ، القاهرة : دار النهضة العربية ، ص ٢٢ .
- (٨) نفسه ، ص ٥٦ .
- (٩) نفسه ، ٢٢٣ وانظر أيضا : التسامية الرابسة للأنطونين ، في علم النفس ، ص ٥٦ ، ترجمة د. نؤاد زكريا ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب والنشر ، ١٩٧٠ ، وهما نقلتا هذه الفقرة الأخيرة .
- (١٠) نفسه ، ص ٢١٦ .
- (١١) سورة النور ، آية ٣٥ .
- (١٢) محمد علي أبو يرمان ، أصول الفلسفة الإشراقية ، الإسكندرية : دار للمعرفة الجامعية ، ١٩٦٩ ، ص ١١ ، ١٢٧ .
- (١٣) من خلال مصطلح غالب ، السهروردي : بيروت : مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر ، ١٩٨٢ ، ص ٤٠ .
- (١٤) محمد علي أبو يرمان ، الرجوع السابق ، ص ١٢٣ .
- (١٥) نفسه ، ص ٩٤ ، ١٢٣ .
- (١٦) عيسى الدين بن صري ، الفتحوات للكية ، السفر الثالث ، فقرة ٢٣٨ (من خلال سماد الحكيم ، المعجم الصوري ، الحكمة في حدود الكلمة ، بيروت : فندرة للطباعة والنشر ، ١٩٨١ ، ص ٩٦٣) .
- (١٧) سليمان المعطر ، الخيال والشعر في تصوف الاندلس ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨١ ، ص ٤٢ .
- (١٨) يدون لنا أن استخدام عفيفي مطر للأعداد في صوره الشعرية، مثل استخدامه للكلمات العربية القديمة المهيورة أحيانا ، مثل استبداه لرموز وأسماء الماعن والأسماء الخطوط والكتابة العربية ، أدوات ووسائل خاصة كالتأويل والرمز لها ارتباطاتها بالإبداع والسحر والكيمياء القديمة وبوظيفة الشاعر كمدبر وساحر ومحول وصانع .
- (١٩) Samuels, M. & Samuels, N. Seeing with The Mind's Eye, Techniques and Uses of Visualization, New York: Random House, 1982, p. 33.
- (٢٠) أبو نصر السراج ، للمع .
- (٢١) نظمي الحزري ، المسج المثلثي ، مجلة التراث الشعبي (العراقية) / ١ ، ١٩٨٥ .
- (٢٢) فريد الدين الطاهر ، معقل الطير ، ترجمة : بدیع محمد جمعة ، بيروت دار الأندلس ، الطبعة الثالثة ، ١٩٨٤ .
- (٢٣) لوطيف بايث ، رمزية الأعداد في الأحلام ، ترجمة : هفرت عبوي ، بيروت دار الطليعة ، ١٩٨٦ ، ص ٢٠٥ - ٢٠٦ .
- (٢٤) زهير محمد حسن ، حروفنا العربية : شمسية - قمرية - نروالية - ظلماتية ، التراث الشعبي (العراقية) ، ١٩٨٥ ، ص ١٥٥ .

- (٥٥) تشارلز سوندرز بيرس ، تصنيف العلامات ترجمة فريال جيوري فزول ، في كتاب : أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة ، مندخل إلى السيميوطيكا ، إشراف ميروا قلم ونصر جلد أبو زيد ، القاهرة : دار إراسموس المصرية ، ١٩٧٦ ، ص ٢٧ .
- (٥٦) فريال جيوري فزول ، علم العلامات (السيميوطيكا) مندخل استعمال ، في : (أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة ، مندخل إلى السيميوطيكا) ، ص ١٦ .
- (٥٧) فاضل خليل إبراهيم ، المرجع السابق ، ص ١٢٤ .
- (٥٨) ابن عربي ، الفتوحات المكية ، كيمياء السعادة ، ص ٢٧٠ - ٢٧١ .
- (٥٩) عبد الغفار مكاوي ، ثورة الشعر الحديث من يردت إلى الشعر المحاصر ، الجزء الأول ، القاهرة : القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٢ ، ص ٢٢٤ .
- (٦٠) شاعت ويزورث ، تراث الإسلام ، القسم الثالث ، ترجمة حسين مؤنس وإحسان صليبي المصنف ، الكويت : سلسلة عالم المعرفة ، للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ١٢ ديسمبر ١٩٧٨ ، ص ١١٨ .
- (٦١) جاستون باشلار ، تكوين العقل العلمي ، ص ١٧٨ .
- (٦٢) باشلار ، التحليل النفسي للفكر ، ص ٥١ .
- (٦٣) باشلار ، تكوين العقل العلمي ، ص ٤١ .
- (٦٤) Blasin, G. P. Literary Diseases, Austin: University of Texas press, 1975, P. 31.
- (٦٥) Sharter, A, The Egyptian Gods, London: Routledge & Kegan Paul 1983, p. 142.
- (٦٦) مصطفى صفوان ، الحلم والكتابة ، الفكر العربي المعاصر ، ١٩٨١/١١ ، ص ٥٠ .
- (٦٧) محمد يحيى الماشني ، المرجع السابق ، ص ٥٩ ، ٢١ ، ٢٢ .
- (٦٨) Samuels & Samuels, op. cit, P. 84.
- (٦٩) يقول للمحلل النفسي المروف كازل جوستاف برونج : لما في حلم الرشي هي حجر الغلاظة الخروب فيه ، واليهبة هي اللغة الأولية القوضية التي يبدأ بها عالم الكيمياء النفسية عمله (انظر : لندزي ، وهول ، نظريات الشخصية ، ترجمة فرج أحمد وأخرون ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب والنشر ، ١٩٧١ ، ص ١٤٤ .
- (٧٠) شاعت ويزورث ، المرجع السابق ، ص ١٠٨ .
- (٧١) Jung, C. G., The Spirit in Man, Art and Literature. London: Ark Paper Backs, 1967, p. 8.
- (٧٢) باشلار ، تكوين العقل العلمي ، ص ١١٠ .
- (٧٣) Samuels & Samuels, op. cit, pp. 96 - 97.
- (٧٤) محمد علي الكروبي ، فلسفة الخيال بين سارتر وباشلار ، التبعيل (السوفية) ، أبريل ١٩٨٧ .
- (٧٥) Frager, R. & Fadiman, J., Personality and personal growth, New York: Harper & Row Publishers, 1964. 56.
- (٧٦) محمد محمد فاضل ، أحد أمين إبراهيم ، خلاصة الكيمياء غير المعنوية ، القاهرة : الطبعة الحديثة ، ١٩٧٨ ، ص ١٣ - ١٤ .
- (٧٧) نفسه ، ص ١٥ .
- (٧٨) Samuels & Samuels, p. 217.
- (٧٩) Jung, op. cit., pp. 19 - 20.
- (٨٠) باشلار ، تكوين العقل العلمي ، ص ١٠٩ .
- (٨١) ابن عربي ، كيمياء السعادة ، ص ٢٧٢ .
- (٨٢) أوتيس ، زمن الشعر ، بيروت : دار العودة ، ١٩٨٣ ، ص ٢٥٣ .
- (٨٣) يحيى الرضاوي ، للإبداع الهوي وبغض الإبداع ، فصول ، ١٩٨٥ ، المجلد الخامس ، المدة الثاني ، ص ٧٣ .
- (٨٤) فريال جيوري فزول ، الشاعر نلقاها ، الكرمل ، ١٩٨٥/١٧ ، ص ٢١٩ .

- (٢٥) Fromm, E. The Forgotten Language, New York: Grane Press, Inc., 1980, p. 241.
- (٢٦) سورة يوسف ، آية ٤٣ .
- (٢٧) سيد كريم ، تفسير الأحلام عند قدماء المصريين ، المجلد ، أكتوبر ١٩٧٥ ، ص ٤١ .
- (٢٨) كريستوفر كروويل ، الزمن والواقع ، دراسة في منبع الشعر ، ترجمة : توفيق الأسدي ، بيروت : دار الفارابي ، ١٩٨٢ ، ص ١٩٤ .
- (٢٩) عبد الرحمن بلدوي ، المرجع السابق ، ص ٥٩ .
- (٣٠) Bachelard, G., The Poetics of Revers, (Translated by D. Russel) Boston: Beacon Press, 1969, pp. 12 - 13.
- (٣١) Bachelard, ibid, p. 143.
- (٣٢) عز الدين إسحاق ، الشعر العربي المعاصر ، قضايا وشواهد التقنية والحتمية ، القاهرة : دار الفكر العربي ، الطبعة الثالثة ، ١٩٦٦ ، ص ١٦١ .
- (٣٣) علي زبيور ، التحليل النفسي لللغات العربية ، أمطرها السلوكية والأسطورة - بيروت : دار الطليعة للطباعة والنشر ، الطبعة الثالثة ، ١٩٨٢ ، ص ١٦١ .
- (٣٤) محمد عفيفي مطر ، شرارة على فوس الحيلة والموت (مقدمة ديوان علي فتندل) ، القاهرة : دار الطليعة الجديدة ، ١٩٧٦ ، ص ١٣ .
- (٣٥) جاستون باشلار ، تكوين العقل العلمي ، ترجمة خليل أحمد خليل ، بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٢ ، ص ١٤٩ .
- (٣٦) نفسه ، ص ١٥٣ .
- (٣٧) يحيى الدين بن عربي ، الفتوحات المكية ، الباب السابع والسورث وثالة في معرفة كيمياء السعادة ، بيروت : دار صادر ، ص ٢٧٥ .
- (٣٨) سليمان المنظر ، المرجع السابق ، ص ٦٤ .
- (٣٩) سعد الحكيم ، المجمع المصغر ، ص ٣٩٩ .
- (٤٠) أبورويان ، المرجع السابق ، ص ٢٨ .
- (٤١) مصطفى غالب ، المرجع السابق ، ص ٨٢ .
- (٤٢) سيد كريم ، المرجع السابق ، ص ٣٣ .
- (٤٣) Samuels & Samuels, op. cit, p. 296.
- (٤٤) نوري جعفر ، في التراث ، التراث الشعبي ، ١٩٨٥/٣ .
- (٤٥) يُقَد من التضميلات حول الأسطورة ، انظر : جيمس فزول ، أوتيس أوتغوز ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٢ .
- (٤٦) جابر صفور ، أئمة الشعر المعاصر ، فصول/ ١٩٨١/ المجلد الأول/ العدد الرابع .
- (٤٧) ريتا عوف ، أسطورة الموت والابتهاج في الشعر العربي الحديث ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٧٨ .
- (٤٨) المجمع المصغر ، ص ١٥٦ ، ١٥٧ ، ١٥٨ ، ١٥٩ ، ١٦٠ ، ١٦١ ، ١٦٢ ، ١٦٣ ، ١٦٤ ، ١٦٥ ، ١٦٦ ، ١٦٧ ، ١٦٨ ، ١٦٩ ، ١٧٠ ، ١٧١ ، ١٧٢ ، ١٧٣ ، ١٧٤ ، ١٧٥ ، ١٧٦ ، ١٧٧ ، ١٧٨ ، ١٧٩ ، ١٨٠ ، ١٨١ ، ١٨٢ ، ١٨٣ ، ١٨٤ ، ١٨٥ ، ١٨٦ ، ١٨٧ ، ١٨٨ ، ١٨٩ ، ١٩٠ ، ١٩١ ، ١٩٢ ، ١٩٣ ، ١٩٤ ، ١٩٥ ، ١٩٦ ، ١٩٧ ، ١٩٨ ، ١٩٩ ، ٢٠٠ ، ٢٠١ ، ٢٠٢ ، ٢٠٣ ، ٢٠٤ ، ٢٠٥ ، ٢٠٦ ، ٢٠٧ ، ٢٠٨ ، ٢٠٩ ، ٢١٠ ، ٢١١ ، ٢١٢ ، ٢١٣ ، ٢١٤ ، ٢١٥ ، ٢١٦ ، ٢١٧ ، ٢١٨ ، ٢١٩ ، ٢٢٠ ، ٢٢١ ، ٢٢٢ ، ٢٢٣ ، ٢٢٤ ، ٢٢٥ ، ٢٢٦ ، ٢٢٧ ، ٢٢٨ ، ٢٢٩ ، ٢٣٠ ، ٢٣١ ، ٢٣٢ ، ٢٣٣ ، ٢٣٤ ، ٢٣٥ ، ٢٣٦ ، ٢٣٧ ، ٢٣٨ ، ٢٣٩ ، ٢٤٠ ، ٢٤١ ، ٢٤٢ ، ٢٤٣ ، ٢٤٤ ، ٢٤٥ ، ٢٤٦ ، ٢٤٧ ، ٢٤٨ ، ٢٤٩ ، ٢٥٠ ، ٢٥١ ، ٢٥٢ ، ٢٥٣ ، ٢٥٤ ، ٢٥٥ ، ٢٥٦ ، ٢٥٧ ، ٢٥٨ ، ٢٥٩ ، ٢٦٠ ، ٢٦١ ، ٢٦٢ ، ٢٦٣ ، ٢٦٤ ، ٢٦٥ ، ٢٦٦ ، ٢٦٧ ، ٢٦٨ ، ٢٦٩ ، ٢٧٠ ، ٢٧١ ، ٢٧٢ ، ٢٧٣ ، ٢٧٤ ، ٢٧٥ ، ٢٧٦ ، ٢٧٧ ، ٢٧٨ ، ٢٧٩ ، ٢٨٠ ، ٢٨١ ، ٢٨٢ ، ٢٨٣ ، ٢٨٤ ، ٢٨٥ ، ٢٨٦ ، ٢٨٧ ، ٢٨٨ ، ٢٨٩ ، ٢٩٠ ، ٢٩١ ، ٢٩٢ ، ٢٩٣ ، ٢٩٤ ، ٢٩٥ ، ٢٩٦ ، ٢٩٧ ، ٢٩٨ ، ٢٩٩ ، ٣٠٠ ، ٣٠١ ، ٣٠٢ ، ٣٠٣ ، ٣٠٤ ، ٣٠٥ ، ٣٠٦ ، ٣٠٧ ، ٣٠٨ ، ٣٠٩ ، ٣١٠ ، ٣١١ ، ٣١٢ ، ٣١٣ ، ٣١٤ ، ٣١٥ ، ٣١٦ ، ٣١٧ ، ٣١٨ ، ٣١٩ ، ٣٢٠ ، ٣٢١ ، ٣٢٢ ، ٣٢٣ ، ٣٢٤ ، ٣٢٥ ، ٣٢٦ ، ٣٢٧ ، ٣٢٨ ، ٣٢٩ ، ٣٣٠ ، ٣٣١ ، ٣٣٢ ، ٣٣٣ ، ٣٣٤ ، ٣٣٥ ، ٣٣٦ ، ٣٣٧ ، ٣٣٨ ، ٣٣٩ ، ٣٤٠ ، ٣٤١ ، ٣٤٢ ، ٣٤٣ ، ٣٤٤ ، ٣٤٥ ، ٣٤٦ ، ٣٤٧ ، ٣٤٨ ، ٣٤٩ ، ٣٥٠ ، ٣٥١ ، ٣٥٢ ، ٣٥٣ ، ٣٥٤ ، ٣٥٥ ، ٣٥٦ ، ٣٥٧ ، ٣٥٨ ، ٣٥٩ ، ٣٦٠ ، ٣٦١ ، ٣٦٢ ، ٣٦٣ ، ٣٦٤ ، ٣٦٥ ، ٣٦٦ ، ٣٦٧ ، ٣٦٨ ، ٣٦٩ ، ٣٧٠ ، ٣٧١ ، ٣٧٢ ، ٣٧٣ ، ٣٧٤ ، ٣٧٥ ، ٣٧٦ ، ٣٧٧ ، ٣٧٨ ، ٣٧٩ ، ٣٨٠ ، ٣٨١ ، ٣٨٢ ، ٣٨٣ ، ٣٨٤ ، ٣٨٥ ، ٣٨٦ ، ٣٨٧ ، ٣٨٨ ، ٣٨٩ ، ٣٩٠ ، ٣٩١ ، ٣٩٢ ، ٣٩٣ ، ٣٩٤ ، ٣٩٥ ، ٣٩٦ ، ٣٩٧ ، ٣٩٨ ، ٣٩٩ ، ٤٠٠ ، ٤٠١ ، ٤٠٢ ، ٤٠٣ ، ٤٠٤ ، ٤٠٥ ، ٤٠٦ ، ٤٠٧ ، ٤٠٨ ، ٤٠٩ ، ٤١٠ ، ٤١١ ، ٤١٢ ، ٤١٣ ، ٤١٤ ، ٤١٥ ، ٤١٦ ، ٤١٧ ، ٤١٨ ، ٤١٩ ، ٤٢٠ ، ٤٢١ ، ٤٢٢ ، ٤٢٣ ، ٤٢٤ ، ٤٢٥ ، ٤٢٦ ، ٤٢٧ ، ٤٢٨ ، ٤٢٩ ، ٤٣٠ ، ٤٣١ ، ٤٣٢ ، ٤٣٣ ، ٤٣٤ ، ٤٣٥ ، ٤٣٦ ، ٤٣٧ ، ٤٣٨ ، ٤٣٩ ، ٤٤٠ ، ٤٤١ ، ٤٤٢ ، ٤٤٣ ، ٤٤٤ ، ٤٤٥ ، ٤٤٦ ، ٤٤٧ ، ٤٤٨ ، ٤٤٩ ، ٤٥٠ ، ٤٥١ ، ٤٥٢ ، ٤٥٣ ، ٤٥٤ ، ٤٥٥ ، ٤٥٦ ، ٤٥٧ ، ٤٥٨ ، ٤٥٩ ، ٤٦٠ ، ٤٦١ ، ٤٦٢ ، ٤٦٣ ، ٤٦٤ ، ٤٦٥ ، ٤٦٦ ، ٤٦٧ ، ٤٦٨ ، ٤٦٩ ، ٤٧٠ ، ٤٧١ ، ٤٧٢ ، ٤٧٣ ، ٤٧٤ ، ٤٧٥ ، ٤٧٦ ، ٤٧٧ ، ٤٧٨ ، ٤٧٩ ، ٤٨٠ ، ٤٨١ ، ٤٨٢ ، ٤٨٣ ، ٤٨٤ ، ٤٨٥ ، ٤٨٦ ، ٤٨٧ ، ٤٨٨ ، ٤٨٩ ، ٤٩٠ ، ٤٩١ ، ٤٩٢ ، ٤٩٣ ، ٤٩٤ ، ٤٩٥ ، ٤٩٦ ، ٤٩٧ ، ٤٩٨ ، ٤٩٩ ، ٥٠٠ ، ٥٠١ ، ٥٠٢ ، ٥٠٣ ، ٥٠٤ ، ٥٠٥ ، ٥٠٦ ، ٥٠٧ ، ٥٠٨ ، ٥٠٩ ، ٥١٠ ، ٥١١ ، ٥١٢ ، ٥١٣ ، ٥١٤ ، ٥١٥ ، ٥١٦ ، ٥١٧ ، ٥١٨ ، ٥١٩ ، ٥٢٠ ، ٥٢١ ، ٥٢٢ ، ٥٢٣ ، ٥٢٤ ، ٥٢٥ ، ٥٢٦ ، ٥٢٧ ، ٥٢٨ ، ٥٢٩ ، ٥٣٠ ، ٥٣١ ، ٥٣٢ ، ٥٣٣ ، ٥٣٤ ، ٥٣٥ ، ٥٣٦ ، ٥٣٧ ، ٥٣٨ ، ٥٣٩ ، ٥٤٠ ، ٥٤١ ، ٥٤٢ ، ٥٤٣ ، ٥٤٤ ، ٥٤٥ ، ٥٤٦ ، ٥٤٧ ، ٥٤٨ ، ٥٤٩ ، ٥٥٠ ، ٥٥١ ، ٥٥٢ ، ٥٥٣ ، ٥٥٤ ، ٥٥٥ ، ٥٥٦ ، ٥٥٧ ، ٥٥٨ ، ٥٥٩ ، ٥٦٠ ، ٥٦١ ، ٥٦٢ ، ٥٦٣ ، ٥٦٤ ، ٥٦٥ ، ٥٦٦ ، ٥٦٧ ، ٥٦٨ ، ٥٦٩ ، ٥٧٠ ، ٥٧١ ، ٥٧٢ ، ٥٧٣ ، ٥٧٤ ، ٥٧٥ ، ٥٧٦ ، ٥٧٧ ، ٥٧٨ ، ٥٧٩ ، ٥٨٠ ، ٥٨١ ، ٥٨٢ ، ٥٨٣ ، ٥٨٤ ، ٥٨٥ ، ٥٨٦ ، ٥٨٧ ، ٥٨٨ ، ٥٨٩ ، ٥٩٠ ، ٥٩١ ، ٥٩٢ ، ٥٩٣ ، ٥٩٤ ، ٥٩٥ ، ٥٩٦ ، ٥٩٧ ، ٥٩٨ ، ٥٩٩ ، ٦٠٠ ، ٦٠١ ، ٦٠٢ ، ٦٠٣ ، ٦٠٤ ، ٦٠٥ ، ٦٠٦ ، ٦٠٧ ، ٦٠٨ ، ٦٠٩ ، ٦١٠ ، ٦١١ ، ٦١٢ ، ٦١٣ ، ٦١٤ ، ٦١٥ ، ٦١٦ ، ٦١٧ ، ٦١٨ ، ٦١٩ ، ٦٢٠ ، ٦٢١ ، ٦٢٢ ، ٦٢٣ ، ٦٢٤ ، ٦٢٥ ، ٦٢٦ ، ٦٢٧ ، ٦٢٨ ، ٦٢٩ ، ٦٣٠ ، ٦٣١ ، ٦٣٢ ، ٦٣٣ ، ٦٣٤ ، ٦٣٥ ، ٦٣٦ ، ٦٣٧ ، ٦٣٨ ، ٦٣٩ ، ٦٤٠ ، ٦٤١ ، ٦٤٢ ، ٦٤٣ ، ٦٤٤ ، ٦٤٥ ، ٦٤٦ ، ٦٤٧ ، ٦٤٨ ، ٦٤٩ ، ٦٥٠ ، ٦٥١ ، ٦٥٢ ، ٦٥٣ ، ٦٥٤ ، ٦٥٥ ، ٦٥٦ ، ٦٥٧ ، ٦٥٨ ، ٦٥٩ ، ٦٦٠ ، ٦٦١ ، ٦٦٢ ، ٦٦٣ ، ٦٦٤ ، ٦٦٥ ، ٦٦٦ ، ٦٦٧ ، ٦٦٨ ، ٦٦٩ ، ٦٧٠ ، ٦٧١ ، ٦٧٢ ، ٦٧٣ ، ٦٧٤ ، ٦٧٥ ، ٦٧٦ ، ٦٧٧ ، ٦٧٨ ، ٦٧٩ ، ٦٨٠ ، ٦٨١ ، ٦٨٢ ، ٦٨٣ ، ٦٨٤ ، ٦٨٥ ، ٦٨٦ ، ٦٨٧ ، ٦٨٨ ، ٦٨٩ ، ٦٩٠ ، ٦٩١ ، ٦٩٢ ، ٦٩٣ ، ٦٩٤ ، ٦٩٥ ، ٦٩٦ ، ٦٩٧ ، ٦٩٨ ، ٦٩٩ ، ٧٠٠ ، ٧٠١ ، ٧٠٢ ، ٧٠٣ ، ٧٠٤ ، ٧٠٥ ، ٧٠٦ ، ٧٠٧ ، ٧٠٨ ، ٧٠٩ ، ٧١٠ ، ٧١١ ، ٧١٢ ، ٧١٣ ، ٧١٤ ، ٧١٥ ، ٧١٦ ، ٧١٧ ، ٧١٨ ، ٧١٩ ، ٧٢٠ ، ٧٢١ ، ٧٢٢ ، ٧٢٣ ، ٧٢٤ ، ٧٢٥ ، ٧٢٦ ، ٧٢٧ ، ٧٢٨ ، ٧٢٩ ، ٧٣٠ ، ٧٣١ ، ٧٣٢ ، ٧٣٣ ، ٧٣٤ ، ٧٣٥ ، ٧٣٦ ، ٧٣٧ ، ٧٣٨ ، ٧٣٩ ، ٧٤٠ ، ٧٤١ ، ٧٤٢ ، ٧٤٣ ، ٧٤٤ ، ٧٤٥ ، ٧٤٦ ، ٧٤٧ ، ٧٤٨ ، ٧٤٩ ، ٧٥٠ ، ٧٥١ ، ٧٥٢ ، ٧٥٣ ، ٧٥٤ ، ٧٥٥ ، ٧٥٦ ، ٧٥٧ ، ٧٥٨ ، ٧٥٩ ، ٧٦٠ ، ٧٦١ ، ٧٦٢ ، ٧٦٣ ، ٧٦٤ ، ٧٦٥ ، ٧٦٦ ، ٧٦٧ ، ٧٦٨ ، ٧٦٩ ، ٧٧٠ ، ٧٧١ ، ٧٧٢ ، ٧٧٣ ، ٧٧٤ ، ٧٧٥ ، ٧٧٦ ، ٧٧٧ ، ٧٧٨ ، ٧٧٩ ، ٧٨٠ ، ٧٨١ ، ٧٨٢ ، ٧٨٣ ، ٧٨٤ ، ٧٨٥ ، ٧٨٦ ، ٧٨٧ ، ٧٨٨ ، ٧٨٩ ، ٧٩٠ ، ٧٩١ ، ٧٩٢ ، ٧٩٣ ، ٧٩٤ ، ٧٩٥ ، ٧٩٦ ، ٧٩٧ ، ٧٩٨ ، ٧٩٩ ، ٨٠٠ ، ٨٠١ ، ٨٠٢ ، ٨٠٣ ، ٨٠٤ ، ٨٠٥ ، ٨٠٦ ، ٨٠٧ ، ٨٠٨ ، ٨٠٩ ، ٨١٠ ، ٨١١ ، ٨١٢ ، ٨١٣ ، ٨١٤ ، ٨١٥ ، ٨١٦ ، ٨١٧ ، ٨١٨ ، ٨١٩ ، ٨٢٠ ، ٨٢١ ، ٨٢٢ ، ٨٢٣ ، ٨٢٤ ، ٨٢٥ ، ٨٢٦ ، ٨٢٧ ، ٨٢٨ ، ٨٢٩ ، ٨٣٠ ، ٨٣١ ، ٨٣٢ ، ٨٣٣ ، ٨٣٤ ، ٨٣٥ ، ٨٣٦ ، ٨٣٧ ، ٨٣٨ ، ٨٣٩ ، ٨٤٠ ، ٨٤١ ، ٨٤٢ ، ٨٤٣ ، ٨٤٤ ، ٨٤٥ ، ٨٤٦ ، ٨٤٧ ، ٨٤٨ ، ٨٤٩ ، ٨٥٠ ، ٨٥١ ، ٨٥٢ ، ٨٥٣ ، ٨٥٤ ، ٨٥٥ ، ٨٥٦ ، ٨٥٧ ، ٨٥٨ ، ٨٥٩ ، ٨٦٠ ، ٨٦١ ، ٨٦٢ ، ٨٦٣ ، ٨٦٤ ، ٨٦٥ ، ٨٦٦ ، ٨٦٧ ، ٨٦٨ ، ٨٦٩ ، ٨٧٠ ، ٨٧١ ، ٨٧٢ ، ٨٧٣ ، ٨٧٤ ، ٨٧٥ ، ٨٧٦ ، ٨٧٧ ، ٨٧٨ ، ٨٧٩ ، ٨٨٠ ، ٨٨١ ، ٨٨٢ ، ٨٨٣ ، ٨٨٤ ، ٨٨٥ ، ٨٨٦ ، ٨٨٧ ، ٨٨٨ ، ٨٨٩ ، ٨٩٠ ، ٨٩١ ، ٨٩٢ ، ٨٩٣ ، ٨٩٤ ، ٨٩٥ ، ٨٩٦ ، ٨٩٧ ، ٨٩٨ ، ٨٩٩ ، ٩٠٠ ، ٩٠١ ، ٩٠٢ ، ٩٠٣ ، ٩٠٤ ، ٩٠٥ ، ٩٠٦ ، ٩٠٧ ، ٩٠٨ ، ٩٠٩ ، ٩١٠ ، ٩١١ ، ٩١٢ ، ٩١٣ ، ٩١٤ ، ٩١٥ ، ٩١٦ ، ٩١٧ ، ٩١٨ ، ٩١٩ ، ٩٢٠ ، ٩٢١ ، ٩٢٢ ، ٩٢٣ ، ٩٢٤ ، ٩٢٥ ، ٩٢٦ ، ٩٢٧ ، ٩٢٨ ، ٩٢٩ ، ٩٣٠ ، ٩٣١ ، ٩٣٢ ، ٩٣٣ ، ٩٣٤ ، ٩٣٥ ، ٩٣٦ ، ٩٣٧ ، ٩٣٨ ، ٩٣٩ ، ٩٤٠ ، ٩٤١ ، ٩٤٢ ، ٩٤٣ ، ٩٤٤ ، ٩٤٥ ، ٩٤٦ ، ٩٤٧ ، ٩٤٨ ، ٩٤٩ ، ٩٥٠ ، ٩٥١ ، ٩٥٢ ، ٩٥٣ ، ٩٥٤ ، ٩٥٥ ، ٩٥٦ ، ٩٥٧ ، ٩٥٨ ، ٩٥٩ ، ٩٦٠ ، ٩٦١ ، ٩٦٢ ، ٩٦٣ ، ٩٦٤ ، ٩٦٥ ، ٩٦٦ ، ٩٦٧ ، ٩٦٨ ، ٩٦٩ ، ٩٧٠ ، ٩٧١ ، ٩٧٢ ، ٩٧٣ ، ٩٧٤ ، ٩٧٥ ، ٩٧٦ ، ٩٧٧ ، ٩٧٨ ، ٩٧٩ ، ٩٨٠ ، ٩٨١ ، ٩٨٢ ، ٩٨٣ ، ٩٨٤ ، ٩٨٥ ، ٩٨٦ ، ٩٨٧ ، ٩٨٨ ، ٩٨٩ ، ٩٩٠ ، ٩٩١ ، ٩٩٢ ، ٩٩٣ ، ٩٩٤ ، ٩٩٥ ، ٩٩٦ ، ٩٩٧ ، ٩٩٨ ، ٩٩٩ ، ١٠٠٠ ، ١٠٠١ ، ١٠٠٢ ، ١٠٠٣ ، ١٠٠٤ ، ١٠٠٥ ، ١٠٠٦ ، ١٠٠٧ ، ١٠٠٨ ، ١٠٠٩ ، ١٠١٠ ، ١٠١١ ، ١٠١٢ ، ١٠١٣ ، ١٠١٤ ، ١٠١٥ ، ١٠١٦ ، ١٠١٧ ، ١٠١٨ ، ١٠١٩ ، ١٠٢٠ ، ١٠٢١ ، ١٠٢٢ ، ١٠٢٣ ، ١٠٢٤ ، ١٠٢٥ ، ١٠٢٦ ، ١٠٢٧ ، ١٠٢٨ ، ١٠٢٩ ، ١٠٣٠ ، ١٠٣١ ، ١٠٣٢ ، ١٠٣٣ ، ١٠٣٤ ، ١٠٣٥ ، ١٠٣٦ ، ١٠٣٧ ، ١٠٣٨ ، ١٠٣٩ ، ١٠٤٠ ، ١٠٤١ ، ١٠٤٢ ، ١٠٤٣ ، ١٠٤٤ ، ١٠٤٥ ، ١٠٤٦ ، ١٠٤٧ ، ١٠٤٨ ، ١٠٤٩ ، ١٠٥٠ ، ١٠٥١ ، ١٠٥٢ ، ١٠٥٣ ، ١٠٥٤ ، ١٠٥٥ ، ١٠٥٦ ، ١٠٥٧ ، ١٠٥٨ ، ١٠٥٩ ، ١٠٦٠ ، ١٠٦١ ، ١٠٦٢ ، ١٠٦٣ ، ١٠٦٤ ، ١٠٦٥ ، ١٠٦٦ ، ١٠٦٧ ، ١٠٦٨ ، ١٠٦٩ ، ١٠٧٠ ، ١٠٧١ ، ١٠٧٢ ، ١٠٧٣ ، ١٠٧٤ ، ١٠٧٥ ، ١٠٧٦ ، ١٠٧٧ ، ١٠٧٨ ، ١٠٧٩ ، ١٠٨٠ ، ١٠٨١ ، ١٠٨٢ ، ١٠٨٣ ، ١٠٨٤ ، ١٠٨٥ ، ١٠٨٦ ، ١٠٨٧ ، ١٠٨٨ ، ١٠٨٩ ، ١٠٩٠ ، ١٠٩١ ، ١٠٩٢ ، ١٠٩٣ ، ١٠٩٤ ، ١٠٩٥ ، ١٠٩٦ ، ١٠٩٧ ، ١٠٩٨ ، ١٠٩٩ ، ١١٠٠ ، ١١٠١ ، ١١٠٢ ، ١١٠٣ ، ١١٠٤ ، ١١٠٥ ، ١١٠٦ ، ١١٠٧ ، ١١٠٨ ، ١١٠٩ ، ١١١٠ ، ١١١١ ، ١١١٢ ، ١١١٣ ، ١١١٤ ، ١١١٥ ، ١١١٦ ، ١١١٧ ، ١١١٨ ، ١١١٩ ، ١١٢٠ ، ١١٢١ ، ١١٢٢ ، ١١٢٣ ، ١١٢٤ ، ١١٢٥ ، ١١٢٦ ، ١١٢٧ ، ١١٢٨ ، ١١٢٩ ، ١١٣٠ ، ١١٣١ ، ١١٣٢ ، ١١٣٣ ، ١١٣٤ ، ١١٣٥ ، ١١٣٦ ، ١١٣٧ ، ١١٣٨ ، ١١٣٩ ، ١١٤٠ ، ١١٤١ ، ١١٤٢ ، ١١٤٣ ، ١١٤٤ ، ١١٤٥ ، ١١٤٦ ، ١١٤٧ ، ١١٤٨ ، ١١٤٩ ، ١١٥٠ ، ١١٥١ ، ١١٥٢ ، ١١٥٣ ، ١١٥٤ ، ١١٥٥ ، ١١٥٦ ، ١١٥٧ ، ١١٥٨ ، ١١٥٩ ، ١١٦٠ ، ١١٦١ ، ١١٦٢ ، ١١٦٣ ، ١١٦٤ ، ١١٦٥ ، ١١٦٦ ، ١١٦٧ ، ١١٦٨ ، ١١٦٩ ، ١١٧٠ ، ١١٧١ ، ١١٧٢ ، ١١٧٣ ، ١١٧٤ ، ١١٧٥ ، ١١٧٦ ، ١١٧٧ ، ١١٧٨ ، ١١٧٩ ، ١١٨٠ ، ١١٨١ ، ١١٨٢ ، ١١٨٣ ، ١١٨٤ ، ١١٨٥ ، ١١٨٦ ، ١١٨٧ ، ١١٨٨ ، ١١٨٩ ، ١١٩٠ ، ١١٩١ ، ١١٩٢ ، ١١٩٣ ، ١١٩٤ ، ١١٩٥ ، ١١٩٦ ، ١١٩٧ ، ١١٩٨ ، ١١٩٩ ، ١٢٠٠ ، ١٢٠١ ، ١٢٠٢ ، ١٢٠٣ ، ١٢٠٤ ، ١٢٠٥ ، ١٢٠٦ ، ١٢٠٧ ، ١٢٠٨ ، ١٢٠٩ ، ١٢١٠ ، ١٢١١ ، ١٢١٢ ، ١٢١٣ ، ١٢١٤ ، ١٢١٥ ، ١٢١٦ ، ١٢١٧ ، ١٢١٨ ، ١٢١٩ ، ١٢٢٠ ، ١٢٢١ ، ١٢٢٢ ، ١٢٢٣ ، ١٢٢٤ ، ١٢٢٥ ، ١٢٢٦ ، ١٢٢٧ ، ١٢٢٨ ، ١٢٢٩ ، ١٢٣٠ ، ١٢٣١ ، ١٢٣٢ ، ١٢٣٣ ، ١٢٣٤ ، ١٢٣٥ ، ١٢٣٦ ، ١٢٣٧ ، ١٢٣٨ ، ١٢٣٩ ، ١٢٤٠ ، ١٢٤١ ، ١٢٤٢ ، ١٢٤٣ ، ١٢٤٤ ، ١٢٤٥ ، ١٢٤٦ ، ١٢٤٧ ، ١٢٤٨ ، ١٢٤٩ ، ١٢٥٠ ، ١٢٥١ ، ١٢٥٢ ، ١٢٥٣ ، ١٢٥٤ ، ١٢٥٥ ، ١٢٥٦ ، ١٢٥٧ ، ١٢٥٨ ، ١٢٥٩ ، ١٢٦٠ ، ١٢٦١ ، ١٢٦٢ ، ١٢٦٣ ، ١٢٦٤ ، ١٢٦٥ ، ١٢٦٦ ، ١٢٦٧ ، ١٢٦٨ ، ١٢٦٩ ، ١٢٧٠ ، ١٢٧١ ، ١٢٧٢ ، ١٢٧٣ ، ١٢٧٤ ، ١٢٧٥ ، ١٢٧٦ ، ١٢٧٧ ، ١٢٧٨ ، ١٢٧٩ ، ١٢٨٠ ، ١٢٨١ ، ١٢٨٢ ، ١٢٨٣ ، ١٢٨٤ ، ١٢٨٥ ، ١٢٨٦ ، ١٢٨٧ ، ١٢٨٨ ، ١٢٨٩ ، ١٢٩٠ ، ١٢٩١ ، ١٢٩٢ ، ١٢٩٣ ، ١٢٩٤ ، ١٢٩٥ ، ١٢٩٦ ، ١٢٩٧ ، ١٢٩٨ ، ١٢٩٩ ، ١٣٠٠ ، ١٣٠١ ، ١٣٠٢ ، ١٣٠٣ ، ١٣٠٤ ، ١٣٠٥ ، ١٣٠٦ ، ١٣٠٧ ، ١٣٠٨ ، ١٣٠٩ ، ١٣١٠ ، ١٣١١ ، ١٣١٢ ، ١٣١٣ ، ١٣١٤ ، ١٣١٥ ، ١٣١٦ ، ١٣١٧ ، ١٣١٨ ، ١٣١٩ ، ١٣٢

- (٩٠) جيمس فريزر ، الفولكلور في العهد القديم ، الجزء الثاني ، ترجمة نبيلة إبراهيم ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٢ ، الفصل السادس .
- (٩١) باشلار . المرجع السابق .
- (٩٢) ابن عربي ، القترحات للكية ، الباب السابع والتسعون ، في مقام الكلام وتفصيله .
- (٩٣) ابن عربي ، المصدر السابق .
- (٨٥) يحيى الرضاوى ، جندلية الجنون والإبداع ، فصول ، ١٩٨٦ ، المجلد السادس ، العدد الرابع ، ص ٥٠ .
- (٨٦) محمد سليمان ، أقتة محمد عفيفي مطر ، إبداع ، مارس ١٩٨٧ (٣/٥) . ص ٣٩ .
- (٨٧) محمد عفيفي مطر ، شرارة خاطفة عل قوس الحياة والموت ، ص ١٥ .
- (٨٨) محمد سليمان ، المرجع السابق ، ص ٣٢ .
- (٨٩) محمد يحيى الحائشي ، المرجع السابق ، ص ١٣ ، ص ٥٥ .





العدد القادم من مجلة « فصول »
(قضايا المصطلح الأدبي)

لغة الضد الجميل في شعر الثمانينيات: النموذج الفلسطيني

فريال جبوري غزول

هي ساحة للهدد المدمج بالهداية
فلتكنها
وليخرجنا هواها ، ولتنت إلا قليلا
ولكن ضداً جليلا

مريد البرغوثي

ومع كل هذا المول تجدد الشعب الفلسطيني مستعصياً على
الفناء ، كما يقول الشاعر محمود درويش ، تبقى خياراته محصورة في
إمكنتين « فلما النصر وإما النصر »^(١) . فبالرغم من احتلال الأرض
الفلسطينية وحصار الشعب الفلسطيني والتعصم على حقوقه ، بالرغم
من محاولات الإبادة والتصفية الجسدية والنفسية والحضارية لهذا
الشعب ، فما زال صوته يرتفع متخطياً الحواجز والسدود . وعط
تسأل في نقطة انطلاق هذه المقالة هي بأى صوت يتحدث الفلسطيني
في الثمانينيات يمد كل ما كان وكل ما لم يكن ، ويعد أن صار العالم ،
كما في تعبير الشاعر الفلسطيني يوسف عبد المزيز « مقصلة وصليبا
مقفوفا »^(٢) كيف يكون الإبداع في ظل مسلسل الاغتيال ؟ ونحن
لا نتساءل هل يكون إبداع في ظل ما يجري في وطننا الجريح ، لأن
عطاه شعراء وفتال أمثنا حاضر في هذا الوقت العصيب ولا يمكن
تكرانه ، وهو عطاه هاد في تلفقه وإن كان أحيانا مهذورا . ونركز في
مقالتنا الاستكشافية على الأصوات الجديدة لتبيين وقعها وتميزها ،
بقدر ما تسمح لنا قنوات التوصيل - باختناقاتها - على العثور على
دولوين هؤلاء الشعراء^(٣) .

وبدأة أقول إن أمام الشاعر الفلسطيني عقبتين للتخطي ،
بالإضافة إلى إشكاليات الإرباك الفكري والتهميش الأدبي والتعصم
الإعلامي ، وهما عقبتان مرتبطتان باللغة والشعر : أولها مواجهة
الخطاب الإيديولوجي المعري الرسمي وثانيها معارضة الخطاب
الشعري المعري الراهن . فلأوضح ما أعني ، ولماذا اخترت
مصطلحي المواجهة من جهة والمعارضة من جهة أخرى . فمن نافلة

شهدت السبعينيات والثمانينيات في الوطن العربي حشداً لا مثيل
له من الانكسارات والانسيارات ، ابتداءً من التواطؤ مع العدو
الصهيوني إلى الاستدلال أمام الإمبريالية ؛ من طغيان الطائفة
والتمردات الإقليميه إلى هيمنة قوم الشرائع الطفولية هيمنة
صريحة . . . وفي مثل هذه الساحة لا نستغرب أن جُثت القوى
الوطنية ومُثِّلت القوى الثورية لكنها تسود أنظمة وتلدو عروش
وكراسي . ولكي نكرس هذه الأوضاع تبارت الأجهزة القمعية
وتفتنت في القهر ، قهراً أصبح للفزور العسكري - بجانبه - أمراً يكاد
لا يكون شر البلية . وقد أخذ كل شعب عربي نصيباً من هذا القهر
والقمع الجمعي ، وأما الشعب الفلسطيني فقد نال نصيب الكتل
مجتمعا ووقف حيث تتلاقى كل السيوف : سيوف الأعداء وسيوف
الأحباء وسيوف الأشقاء ويقول في هذا الشاعر الفلسطيني مريد
البرغوثي :

لكل مواطن حاكم
ووجدك أنت عظمى بمشرين من الحكام
في عشرين عاصمة
لإن أغضبت واحدكم
أحلّ دماءك القانون
وإن أرضيت واحدكم
أحلّ دماءك القانون^(٤)

شاعر كبير لوجدته يتغير باستمرار ويتجدد ، معدلاً أحياناً من جمالياته ، أو حتى في أحيان أخرى مقابلها على بداياته الشعرية . ولكن الجمال أيضاً استمرار ونمو ونزوح لما قبله فهناك دائماً لغة سابقة وتجاوز معلقة : هناك دوماً جذور حضارية وسوابق شعرية وأرضية جمالية يخلق منها الشاعر الجديد ويضع ، ولكنه لا يلغي باسنادها ما سبقه . فالشعر الجليل لا يتجلى نفسه بل يخرج من رسم خطاب شعري معين ليشكل شخصية مستقلة وإن كانت مرتبطة بما قبلها ، كما يرتبط الابن بأبيه ، فللأصابع مشتركة بين الأب والأبن وبين السلف والخلف مع أن لكل منها هويته وشخصيته . فالتمييز هنا ليس فاصلاً بل يعتمد على تغليب ملمح أو صفة ، قد تكون خافية أو خافتة عند الأب^(١) . وقد أطلقت على هذه المعلقة مصطلح المعارضة الثنائية ، باعتبار أن الشاعر الجليلي لا يتغصن عن تراثه بل يحاول أن يتجاوزوه أو يجمعه . فإن كانت المواجهة تمنع الصراع فالمعارضة تمنح التحدي .

وسأحاول متابعة أن أكشف عن ملامح الشعر الفلسطيني في الثمانينيات كما يتشكل عبر الأصوات الجليلية ، وأن أعرف القارئ بعين من هذا الشعر ، وإن كان من الصعب أن نحدد ملامح مرحلة شعرية بغير درس تفصيلها دراسة مستوفية . ولكننا نقنع بالترصيف والاستكشاف كخضوة تمهيدية ، وبدراسة مؤسسة لفصيدة واحدة حتى تكتمل الصورة الأولى . وقد علق شاعرنا سعدى يوسف على الخطاب الشعري الفلسطيني الجديد قائلاً :

« يصعب على أن أكون تشخيصاً أو فكرة عن شاعر ، أو أكثر ، من الشعراء الفلسطينيين الشباب ، لكنني ألح حركة ذات قاعدة واسعة ، وإن لم تتطور نتائجها بعد . . . إنني أجند الشعر الفلسطيني الشاب ، متميزاً إلى حد معين عن التراث الشعري الفلسطيني السابق والرائح أيضاً ، وجمعي ما أجده فيه تأكيداً على الجمالية والحياة اليومية ، وبعداً عن الصخب . . . »^(٢) .

ومن طبيعة هذه الدراسة أن تركز اهتمامها على ما يبدو مغايراً ومتميزاً ، لملها تقضي خيوط التحول والتجديد في نسج الحركة الإبداعية .

١ . اللغة الغضة والمكابرة الثورية

إن أول ما يتسرع انتباهنا في هذا الشعر الفلسطيني الشاب هو شبيه : لغة غضة ليس فيها ترهل أو جفاف ، تلف أو ذبول . وإنما إذ استخدم مصطلح اللغة الغضة أعم سبباً أنه ليس مصطلحاً تقنياً متعارفاً به فلا يمكن تحديده ويصعب تعريفه ؛ ولكنني أريد أن أشير إلى ظاهرة أحس بأهميتها ولا تسعني فوميس المصطلحات التقنية - حل كثرها - بالتعبير عنها فليكن مرغمة إلى كلمة استخدمها في مفهومها للمعنى للصد الدلالات ؛ فالغضب يعني الطرد والنام والناشر ، وغضب من طرفه أو من صوته تمنى خضفه وكفه وكسره ، ويقال غضب بصره أي منه ما لا يحل رؤيته . ولا أجد كلمة أنسب منها مختزل تميز هذا الشعر الجليلي بما يحوي من بكرة وامتناع عن استراق النظر والسبح إلى كل ما هو بدني في حياته ، وكل أكثر البذاعة التي تغالطنا كل يوم من تفلق واستغلال وادب . فموضوعاً عن التحدي في المصيبة وتشريع الجريمة واستعراض الحقيقة ، نجد الشاعر يغض لسانه ، لا

القول أن الشاعر الحضري يقف في خندق شبه ، يعبر عن همومه وتطلعاته . ولهذا يكون الشاعر بالضرورة الشعرية - إن لم يكن من خلال الانتباه السياسي للحدث - ضد السلطة . أو بجسارة أخرى الشاعر هو الضد الجليلي ، للسلطة . وقد تبدو - لأول وهلة - مسألة مواجهة الخطاب السلطوي أمراً سهلاً للمبدع لأن موقفه مختلفة جداً عن مواقف السلطة والمؤسسة . كما أن الكتابة ضد العدو وعملاته قد تبدو مسألة هينة . ولكن أن تكون ضد شيء وأن تكون ضداً جليلاً شيء آخر . أن تسمك بجسماليات الصراع ونحن ندخل في معركة أمر صعب سواء كان في الكتابة أو في السياسة أو على ساحة القتال . ولكن الشاعر إذا تنازل عن الجانب الجمالي لماذا يميز قوله عن أي قول مضاد ؟ وما يعقد مسؤولية الشاعر عندما يحتار أن يكون ضداً جليلاً - لا ضداً فقط ولا ضداً جليلاً فقط - هو أن السلطة قد انتزعت من كلمات اللغة دلالاتها واخضعت معانيها وطوعتها تعبيراً قهراً لغاياتها وطبعها تعبيراً مرهاً . فلا تقتصر مسؤولية الشاعر في هذه الحالة على التعبير عن موقف بل تصبح مسؤوليته أيضاً إرجاع الكرامة لهذه اللغة التي دنستها السلطة ، ضد على سبيل المثال كلمة « السلام » . ماذا بقي غير دال خلي ، بعد أن حاز مناحم يبيح جالزة و السلام ؟ هل تترك أيا القارئ المرى كلمة « سلام » سلاماً ؟ وكيف تستعيد هذه المعلقة اللغوية قيمتها بعد ثلوث مدلولها ؟ وماذا تفعل أيا القارئ المرى عندما تقرأ كل يوم على صفحات الجرائد بتروات لا يتطلع عن « ديمقراطية » وعن « وطنية » وعن « صمود » الأنظمة الحاكمة من المحيط إلى الخليج ؟ هل تتصرف عن هذه الجرائد ، أم تلوذ بابسة ، أم تفعل مثل منتصم بحبل القصيد ؟

هل الشاعر المرى إذن أن يواجه السلطة وأن يظهر اللغة في آن واحد ، ولهذا نجد بعض التيارات الشعرية المعاصرة تنحو نحو لغة لم تطلما أقلام السلطة وكثابها ، لغة يهجر عنها متقو السلطة وذكائنها ، وقد تعجز عنها الجماهير الغنية أيضاً . ولكنها تبقى لغة متطوية على دلالاتها ، حاملة للمعنى في انتهائها ، لا تقرب به إلا أن كان أهلاً له . وقد أطلقت مصطلح المواجهة على هذا الصراع لأنه صراع بين تقويض أو بين ضلوع ، صراع لا يسلم فيه ولا يفلح ، صراع بين قوى التقدم وبين قوى التصدع ، صراع بين بناء الإنسان وبين هدمه .

أما علاقة الشاعر بالخطاب الشعري السلطوي - سواء كان سلطناً في وطنه الصغير فلسطين أو في وطنه الكبير العالم العربي - فهي علاقة معقدة فيها الرغبة في الانفلات . فالشاعر بطبعه متغوس في المناخ الشعري الذي يعيش فيه ، ولكنه في ذات الوقت يشعر أن يكروه ويصيح إلى الانفلات منه ، مضيقاً أو مرسماً أو متجاوزاً . وقد توصل الشعر الجليلي في مرحلة معينة إلى تأصيل ظاهرة شعرية ما عبر التوسع الأفقي ، وأحياناً متجلاً في انعطافة أو قفلة في المسيرة الشعرية ، وأحياناً يهجم بالفتاح على المواقفات الشعرية الهيمية . إن الجمال يرفض الثبات والاستقرار والثباتية فهو حركي يسعى دوماً إلى التجديد . وقد فطن إلى هذا هذا القارئ الجليلي حيث أشار إلى أن التفسير يصبح متجلاً عندما يعم تدلوله^(٣) . فلهذا كان الجليل جليلاً ، سبيلاً مكرراً ومعداً وملاً بعد أن تُستنفذ ويستعمل . وما يصح على الشعر عاة يصح على الشاعر ، فهو راجعاً مسيرة أي

القضية . فهو قلباً يحيد فلسطين موتياً في القضية أو تمولدةً مكررة ، كما كان يحيدنا في القصائد الحينية والسبعينية ، ولكنه سيجد فلسطين قد تسربت في القضية كلها وذابت بين سطورها ولن يابورها إلا الملقى - إن شاء أن يفعل - - ولا بقيت كاملة في النص . وسأستشهد بقصائد من الشعر الثنائي ، أرجو منك أيها الغزاري أن تبحث عن الفلسطيني فيها ولا أنشك إلا واجده بلا عتاء ، كما أرجو أن تتحسس معاناة الشاعر ومكابدته عندما يتنقح ويغض اللسان .

عارة الأقب

حاكموه قبالة البحر .

لم يكن ،

كانت الشمس تميل

والرصيف باعة وضحايا

لكنهم حاكموه :

لأنه استل عارة ووشوش الأقب

لأنه استل بين اللد والجزر فارقاً

لأنه انشطر :

نصف للراكب التي أقلعت

نصف لهذا التحبب الذي يروغ المدينة

وليد حازن دار ، أعمال مضاعفة ، ص ١٧ .

وفي القصيدة التالية يتحدث الشاعر بأسلوب هاديء عن يوم هاديء ، هدوء اللقائين وهدوء الطبيعة أمام للئس الإنسانية . وبالرغم من هذا فالقصيدة لا تقدم مغالطة تراجيدية بل مغالطة تكشف عن فسحة للحلم .

يوم هاديء

لا قتلى على الممرات

يوم هاديء

والسير هاديء

ولمة فسحة لنشيع الفتى الذين

مضوا نهار الأسس

ثمة فسحة لتضيق

حلياً ، فكرة ، ولداً صغيراً

دلمعة للزروق والمحروس

أسياً للغلبة

وردة لحبية أخرى

يداً لرفيق

ثمة فسحة لنظّل أحياء بعض الموت

تكفى كي أمز يدك

تكفى كي نطال الشمس

ليخبري أو يتجاهل أو يفتن ، بل بصيرة شعرية ومعركة جليلة أن النظر فيها لن يعيق إلا الجيوب المتوى والتشنج العاطفي والإحباط الجمعي . هذا يكتفي الشاعر بالتوزيع عوضاً عن التصريح ، فهو يركز بصره على تفاصيل الجماليات اليومية واستشراف ملامح المستقبل ، مشيراً إشارات مباهطة تتضجر بالدلالة عن وضع الوطن .

إن هذا الانتعاش عن الصراخ والعريش ، عن الاستعطاف والاستغالة ، عن التنب وجلد الذات يشكل انتطاعة جديدة يملأها ضبط النفس والسيطرة على المشاعر . ولو تأملنا هذه القصائد الشابة لوجدنا الصفة الغالبة فيها هي الانتعاش عن التشهير والإدانة ، الإدانة التي شكلت لمعاً معروفاً من الشعر السياسي الذي يمثل في قصائد مشهورة للشاعر السوري نزار القباني وفي قصائد الشاعر العراقي مظفر النواب في ديوانه فترقات ليلية . (١) وليس في هذا الانتعاش انضباط أوسقراطي أمام لحمي كما عهد الشاعر الأمير أبي فراس الحمداني :

أراك عصى السمح شيمتك الصبر

أنا لمهري نبهي عليك ولا أسر

بل أنا مشتاق ومعتدى لومة

ولكن مثل لا يطلع له سر

هذه السيطرة على الذات الشاعرة عند الحمداني تختلف عن الانتعاش الشعري الفلسطيني من الإضمار المباشر واستجداء العطف . فعند الشاعر الفلسطيني الجديد ترتفع مقصود من القبح السياسي وتوجه وأغ نمر التباطؤ التفاصيل الجميلة في حيننا ووضعها في محور القضية الجميلة ، هذه التفاصيل المزعزعة على استشراف مستقبل أكثر إشراقاً من حاضرينا . ولكن في هذا « الجميل » اليوم يقي حادياً أثر من آثار المحنة ويصمعه من بصمات النكبة فتجد حزناً مكتوماً ولغياً مباحثاً وتسلل لا مستكراً في القضية ، وكان تمامك الشاعر ينقرط أحياناً . ففى هذه الشعرية الجميلة شيء من الصمت ، إن صبح القول ، الموظف شعراً ، صمت من لا يريد أن يستجيب إلى السبب بالسباب وإلى الانهيارات بالانهيار ، ولكنه في ذات الوقت ليس صمت الموافقة أو صمت اللامبالاة : هو ابتعاد عن الحجة وابتعاد عن المباشرة حيث يستخدم التوهين الأسلوب والمناقضة البلاغية عوضاً عن التوهين البياي والمزاينة الكلامية اللذين ألقاهما . لكن غرض التوهين هو الإدانة لا التبرئة ، التكتيف لا التخفيف ، الرفض لا القول . ويمكن أن نصف هذا الصوت الغض بتعبير شعري من وليد حازن دار :

« المنكر التصل لينبع أكثر / الذي يميل لأزرق » فهو يميل ومواربته ، يبعثنا نمس إحساساً حميمياً ومزناً بالقضية الفلسطينية ، على خلاف الخطاب الإيديولوجي العربي الرسمي الذي يصول ويحول ويرافق ويزيد عن القضية فلا يحرك فيها عصباً .

لقد عرف العرب - شعراء وتقاداً - اللبافة والفعل والإيجال والتبليغ والتوهين والإغراق للإببات والإشارة (٢) ، ولكنهم قلباً استخدموا التوهين كميّاز يرد به العكس . وهنا نجد أهمية هذه الإضافة الإيجابية عند شعراء الثنائيات معارضين لها أساليب السلف الغريب والبعيد . إن التوهين يترك للمتلقى مهمة أن يستشف القضية من خلال القصيدة ، ولا يلقها له جاهزة وساطعة ، وهذا يشارك الغزاري إلى حد ما ويفعل قرائته للقصيدة في تشكيل معالم

يوم هادى، يحشى على قدميه في بيروت
يرقص في الطريق
يعيق سير الحافلات برقصه
لا يشتري صبحاً ولا يتذكر الموت
— مضت صبح الصباح إلى المكاتب
واستراح الميتون على رصيف « مغابر الشهداء »
في أطراف « صبرا » —

يوم هادى
والسير عادى
وجارتنا ستخرج في قميص النوم
تنشر بيتنا نساء وصحواً غاراً
وعمهم أن تحكى
فتكسل أن تلم الحرف

— أين يكون في هذا الصباح الشاسع المغتر ١٢
لن نحصى
سيأتى من يياض قميصها سبب
ليحملنا إلى الطرقات
قتل في « صباح الخير »

فستان زطان ، رايات ليل ،
ص ٧-٨

ونجد أحياناً في هذه القصائد عواطف إنسانية تباغتنا بلهم ثورى في
خائفتها ، كما في القصدين التاليين .

حب

عاشقان

على طرف الماء يلتقيان
رذاذ أليف على المعطفين
طيرود مشافهة في الأصابع
شيء من الدم في الجبهتين

جلسا

وأشارا إلى زهرة الماء
والزبد الأبيض المتسكب
واستعدا الفرح
الرياح تهب شمالية
كتمر السماء الجميلة مزروعة
بالرصاص
والبلاد على شفرة المصقلة

يهضان

ويطيران متدفعين إلى الديناميت
يوسف عبد العزيز ، حيفا تطير إلى الشيف ، ص ٩٣-٩٤ .

أغنية

امرأة
من صهيل الحجر الأول
من ورد المغنين
ومن تبع الجبل
صعدت واشترقت قلبي كالرمح
وغابت في الكدى

امرأة
من نيل وصل
زلزلتني كيد الله فماتت الرعى :
ورأيت الدم يروى الأرض
والطائر يوى

في أتون المجزرة
ورأيت البحر يستيقظ من عزله
والنار تسرى في عروق الشجرة
امرأة

من مياه القفل
أنجبتها الأرض في شهر حزيران

ومدت لي يديها
فتماقنا على باب المزمرة
وتناسلتا فدائين من كل الجهات

يوسف عبد العزيز ، تشيد الحجر ، ص ١١-١٢ .

وكما نجد الكبت الجليل متروكاً وشائناً طريقه إلى ظاهر النص في
ختم القصيدتين السلفيتين ، نجد أحياناً في الشعر الثماثيني الصوت
للمعاصك للراوى من جهة ، والصوت الباطن للمتصنع من جهة ثانية ،
موضوعاً بين علامات التنقيص ، في محاولة لبعده منولوجياً داخلياً
واعترافياً ، كما في القصيدة التالية :

الحلم

يمعن في البحر والسيدة
وحين يفاجئه الشرطى
يلملم رائحة البحر

زرقته الذائبة

يلملم خصر الجميلة

أم أننى سوف أفتح قبراً لهذا البكاء ؟
أم أتأذى السهـاء
ليرى الله مقبرة الشهداء ؟
رأسم الدعون ، دفتر البحر ، ص ٢٧

الأستلة
ولماذا حاولوا أن يقتلوا
نسر الجنوب ؟؟
ولماذا حاولوا أن يطفئوا الشمس
التي تلعب في صبرا مع الأطفال
أن يمتقلوا الغيمة
والمحرج
اللى
يتبض في قلب المنعيم ؟؟
ولماذا عبثوا بالدولار
وامتلوا إلى مائدة الغرب
وهللى الارض
أنهار عسل ؟؟

يوسف عبد العزيز ، تشيد الحجر ، ص ١٧ - ١٨ .

وهكذا تلمح كيف تقلت هذه القصائد بقدر ما من تقريرية توفيق
زياد وعاطفية فدوى طوقان وغنائية سميح القاسم وملحمية محمود
درويش لتشق طريقها في خطى الرواد ولكن بلا تبعية .

٢ . هنية الغياب والتحريرض الجمال

إن الثيمة التي تنطفي على الشعر الفلسطيني الثماني هي الغياب .
والغياب يشمل للنفي ولكنه يجاوزه في الدلالة وفي التجريد . ويختلف
الغياب اختلافاً جديراً عن العدم كما ورد في قصائد مالاربه والشعراء
الرمزيين . فالغياب انتفاء الحضور ، أما العدم فهو انتفاء الوجود .
فالغياب يعنى للمحضور والاستمرار والبعد والسفر ، أى هو أن تكون
ولا تكون ، أن تكون ولا تنجل ولا تظهر . والغياب هو الكمون
الحضورى ، هو الحضور بالقوة لا بالفعل - كما يقول القلاسة - وهو
الحضور المحتمل وغير المتحقق . الغياب لا يلغى الحضور مستقبلاً .
وقى الغياب يمكن أن نستحضر ما لا يحضر .

ويرتبط الغياب في القصيدة الفلسطينية الجدينية بهجاليات الأشياء
والآلوان والروائع اليومية ، إلا أن الغياب يضيئ عليها توهجاً
خاصاً ؛ فالأشياء الجميلة بحضورها الملموس - يكونها ملموسة ومرئية -
تستدعى عكسها غياب الغائين . وكان هذا الجمال في الجزيئات يوح
للشاعر بكونه مقطوعاً ، طرفياً ، غير شامل . فيصف لنا الشاعر
الفلسطيني الغياب من خلال أشياء وصور ميرزا الجانب الفنى معينا
قلته جمالاً ، وعرضاً على الاستغراق في شاعرية الأشياء البسيطة
المحيطة بنا .

ضحكتها المتعبة
وإذ يبتعد
خطوتين من القيد
يعبره الخوف
ماذا لو أنى نسيت من البحر
قطرة ماء على جبهى
ومن المرأة الحلم
برعم لوز على شفق
وماذا لو أنى
[فكاف أمامك يوم من القهر
والمخيرين
وغلفك تعدو البحار
وبيارة البرقتال
وحزن المصافير
والياسمين
وأنت تزأج صدىك بالطلقات
وعينك بالطمعات
وجوعك بالبلوع]
كان أبو أحمد - الطبيب الذكر
والدامى الذكريات -

يلاحقه

[ثمان وعشرون من سنوات الفجيرة

تنقب رأسك

والصمت منسكب فوق صدرك .

ماذا لو أنك أعلنت حبك للشجر

وللبحر

للناس

للمصقات

وللمطر

وجئت مساء إلى القاعة]

إبراهيم نصر الله ، نعمان يتردد لونه ، ص ١٢ - ١٣

وأحياناً يكون التسؤل الاستكزى أو التريخي وسيلة في الإدانة
بلا إدانة كما في القصيدتين التاليتين .

الأم [مقطع]

أيا الصبح ..

كيف أسئل منك اليراعة ..

هل أغلق الآن بابك

مسافة الزمن الطويل ..

غيايك ..

الورد الذي لم يهترق في خاطرتي ! ..

ثم أسياه الشوارع ..

أصدقاء طفولتي ..

كتب المدارس ..

قهوة النصر ..

الحداائق ..

رأس المدحون ، دقت البحر ، ص ١٤ - ١٥ .

وفي تصوير هذا الغياب يبرر كل شاعر من فريته وخصوصيته عبر
أدواته الفنية ومفرداته الشعرية ، ففي قصيدة نصر الله يكرر الشاعر
كلازمة « لو أنك متى الآن » كناية عن الغياب .

غيايب

من مثلك يحب الشتاء

من مثلك فتنته الأشجار حين تقاوم الرياح

ومن مثلك يظن الحياة

بكل هذا الفرح

وبكل هذه الطفولة

الله !!!

لو أنك متى الآن

لقد أعددت كل شيء

الكستناء

والموقد

وأبعدت الستائر

ورفعت للمطر الفجرى صلاتي

ورجوته أن يواصل فتنته

وطوقه الخالدة

الله !!!

لو أنك متى الآن

لقد أعددت قصائدتي

واستعدت يدي

من حروب الشوارع

من التجار

والسماسرة

والحراس

ومن صقح كم حاول أن يحل مكانك في صغري

ومن رصاص كم حاول

ويتجسد الغياب ويصبح كثيفاً وعينياً من خلال استخدام تراكيب
ومفردات لغوية تنشئ بالحضور العيني ، فمثلاً يقول الشاعر يوسف
عبد العزيز في قصيدة له « ويفتش عن وجهها لا يجد / غير صورتها
الغائبة » (ديوان حيفا تطير إلى الشيف ، ص ٣٤) ، ويقول الشاعر
وليد خازندار « ملاً الغرفة / غيايبها » (كيا في قصيدة لاحقة) ، فتركيا
« لا يجد غير » و « ملاً » يهدان للمعنى والمحضور ، لا للغياب .
وأحياناً يقدم الشاعر بتقديم صور نابضة للغياب ، كيا في قصيدة وليد
خازندار بعنوان « عوسج » حيث يصور رجوع الراسل بعد عام من
الغيبه ، وكيا في قصيدة « أفعال مضارعة » حيث يصور الانتقال من
بلد إلى بلد أو ديمومة الغياب (ديوان أفعال مضارعة ، ص ٧٧ -
٧٩) ص ١٠٧ - ١١٠ على الترتيب . وما أنا بقتل من قصيدة
لرأس المدحون الجزء الذي يشير فيه الشاعر إلى تجرية الغياب والمعنى
ولها « غيايب البحر » و « غيايب طفولتي الأولى » و « غيايبك » وكلها
تقاسم على ثيمة الغياب .

ذكرى المدينة [مقطع]

وها أنا كبرنا في غيايب البحر

جاءتنا الحروب ..

وجاء من بعد الحروب الوقت

والمضى

ولاء ماء ..

أشد إلى دمي جبل التفاصيل الصغيرة

نخلة جرداء

يسقط في ظهيرة حرها المضي ..

حصار العمر ..

عثرة وقتنا المسكون بالأشباح ..

تسقط بعض أسلتي ..

فيا ويل من الأشياء

تكبر في غيايب طفولتي الأولى ..

وتتسان ..

ويأويل إذا ما هدنا التعب

يظل البحر يحرأ من دم أزرق ..

ورمل الشاطئ البحري

أصدافاً ورملاً

والخطا تعبر ..

وأبعث فيه عن نافورة الفرح القديم

أشد أسلتي إليه

أكابر المضي ..

وحوش البحر ..

طوفان الحروب ..

فجأة ، عميقاً عارماً

غرفتها الفارغة :

كرسى أسود جلد إلى اليمين

كرسى أسود جلد إلى اليسار

كنزة سوداء خضراء

ملوثة

مستهامة

على رخام الثالثة .

لا شيء : غرفتها الفارغة .

لا ريح

لا نامة .

البقيشج لاند بالجدار ،

والنسيم يوجل ، خلف الزجاج ، في الزرقة الفاضحة .

فجأة . .

وقم خفيض ناعم في الممر

فجأة . .

عميقاً عارماً

يملأ الغرفة

غيبها .

وليد خازندار ، أعمال مضارعة ، ص ٤١ - ٤٣ .

ويبدو لي أن اقتران الغياب بالهنية والحسية قد مهد له الشاعر مرید البرغوثي في قصيدة رائدة تنطلق من وصف تفصيل حسي لمشهد في بودابست إلى ثيمة الغياب ، وقد وردت في ديوانه قصائد الرصيف^(٩) :

قصيدة النلج

للأفق لون هجج منفلتاً من القاموس .

للتلآت أزرقها الدخال المروج

لم تصور ما يشابهه يدُ .

للنسيم لونٌ جاء من مصهور آلاف الخواتم والأساور

ثم شفت وفرّ من أشكاله الأولى

فهذه خيمة روح ، وهذه خيمة جسد .

لشوارع الأسفلت دكتتها ،

وللمشرفات بهجة وردها للهوى ،

للمغابت أحضرها وأصفرها وذاك البرتقال

المشّق بالأشعة إذ تمر على الفصوص يدُ الهواء

ولليروز على القباب الطاعات

تواؤدُ الفيروز من مطر القرون

أن يتلح رؤين صوتك

وأنت تهددين البراعم

أو توقدين النار .

الله !! لو كنت معي

لكننا غنيا الآن أغنيتنا

تلك التي توشك الريح أن تقتلعها من صوب

كلما خفيها وحلى

إبراهيم نصر الله ، أنا شهيد الصباح ، ص ٩١ - ٩٣ .

ويصور الشاعر غسان زقطان غياب الغائبين عبر الآثار التي تركوها على الأشجار والتي تشكل راية النصر .

غياهم

وماذا يظل ؟!

القليل

القليل

وقمصاهم

قماش على شجرٍ ينتشر

وقمصاهم

راية لا تشد

بغير الشجر

ولا تسترد

ولكنها تنتصر

غسان زقطان ، رايات ليل ، ص ١٦

أما الشاعر يوسف عبد العزيز فيرى في الزعر والبرق أسرار الغياب والحضور .

هيون بالهواء صوته [مقطع]

هل رأيتم نباتاً من الزعر البلهي

تكاثر بين الصخور

هل قرأتم بروقاً على صفحة الأفق

مكتوبة بدماء الطيور

تلك خطوته القادمة

تلك نكهته

غاب عنا وخلف أسرارها في خطوط يدينا

وها نحن يشرعنا الانتظار

يوسف عبد العزيز ، تشيد الحجر ، ص ٦٧ .

ويصور الشاعر وليد خازندار الغياب والفراغ في القصيدة التالية .

٣ . تضاريس القصيدة الحازندارية

في هذا الجزء الأخير من مقالتي ، أطمح في التعامل مع قصيدة لوليد خازندار أجيد فيها - كبا أجيد في كل قصائد ديوانه الأول أفعال مضارعة ، نغمة شعرياً وحاسياً جريئاً لا يتناظر فيها إلا حرفيو صديد مصر وهم يصقلون المرمر الأسواني حتى يصير رقيقاً شفافاً . إنني أجيد في قصائده جمالية مدخلية من النوع الذي تقع عليه في قصائد الشاعر الروسي أوسيب مانتلشتام والشاعر الإيطالي - المصري جيمس أنجريق . نطالعنا الكلمات في قصائده « عارية مبلة » - كما في تعبيره - حيث لكل كلمة حضور خاص تتوقف أمامه مندeshين . وأنا أقصد كل كلمة بما في ذلك الأسماء والأفعال والحروف . فنحن نحس تلقائياً بأن كل كلمة مختارة ، بل مقطرة بشأن واعتناء من آلاف الكلمات لتدخل في نسج القصيدة ، فوجودها في النص الشعري ليس عشوائياً أو نتيجة صدفة فنية أو عادة لغوية . هذه الكلمات التي يستعملها وليد خازندار ليست كلمات سحرية ولكنها كلمات مشحونة ومتألقة ، وفيها إشعاع ودين يستحوذان على القارئ . ويمكننا أن نطلق على قصائد وليد خازندار القصيرة « ومضات » ، لأن فيها حشداً مهولاً وخاطفاً من الجمال والنقاء . ولن أطيل على القاريء بالطبائع لأنني أريد أن أصلي إلى تفسير هذه الظاهرة الإبداعية التي تقوم بتطهير اللغة تطهيراً شعرياً .

في هذه القصيدة المتتلة من قصائد الشاعر ، يختار مبدعها - كما في أكثر قصائده - كلمة أو تعبيراً من القصيدة لجعله عنواناً لها .

الغريب يعرّفها

الليل يمن

الحفلات ، بطيئة ، تبعد
البثت صغيرات ويخطفن ، مسرعات في الحتم
والشبابيك ، قارباً قارباً
أسرحت مصليهما
وأقلت .
المعاني حدائية
والشوارع التي أضاع فيها مفاتيحه
تفلق الآن امتطافاتها .

الحجارة شافته وأنكرته

وأنكره المالح الحصى الأخضر الطويل ، قبالة البحر ، أيضاً
وأنكره باقع الكستناء .

ما الذي يسرق المصافير ريشها الجميل

في طقس المواسم ؟

ما الذي يفعل الغريب في مدينة يعرفها ؟

وليد خازندار ، المال مضارعة ، ص ٢٥ - ٢٧ .

إن أول ما يشدنا إلى هذه القصيدة - لو قرأناها في الديوان حيث

وعلى قراميد السطوح يمل ذلك للشمس متعاً

وعلى امتداد الأرصعة

لمحاطف الجذات لو أن الكستناء . .

أنهبت إذ كان الخريف ملوحاً

يدعو بأطراف التنايل السياه :

هات ثلجك والتشرية في المدينة

والمدينة لم تكن وطني ، بردت

وظلت الندف الصغيرة كالطيور

تنفر الألوان في دأب

وترك فوقها هذا البياض المستتب توحداً وتوحشا

وكان ألوان المدينة مثل آلاف النوافير المضيئة في الظلام

ومدّت الدنيا يبدأ لتقص سلك الكهرباء .

وبعيداً أنت

استطاعتك المسألة

في بلاد تستفر بنا المحبة والأسى ،

في البعد ، ندنو من دواخلها

وندخلها ، فتبند وتبند .

وأنا استطاعتني الحرافط كلها ،

من موطن شهد انهدامي قبل تسميتي

إلى كل المتأبد / كل ما ركزت خيالي يومنا التالي

تطيح بها الريح ، ويقلع الوتد .

خادرت / تلج في المدينة

والمدينة لم تكن وطني

بردت ، وكأني في الأرض وحلها

وروسي ، وحلها ، في الثلج تتد

أنتعني يادورة السنوات في البلد الغريب

أنتعني يادورة المقتار في الباب الذي ما خلقه أحد

مريد البرغوثي ، قصائد الرصيف ، ص ٥٩ - ٦١ .

ويمكن اعتبار هذه القصائد على اختلاف نبراتها ، تنويعات على قيمة الغياب ومذاقه ، وهي تصور تصويراً جرافيكياً هذا الغياب بتفاصيله وده ألفه الكلمات البسيطة ، كما في تعبير الشاعر إبراهيم نصر الله (ديوان المطر في الداخل ، ص ٢٥) . لقد عهدنا تصوير اليوم والمألوف تصويراً شعرياً مؤثراً عند شعراء مختلفين ، وقد تجرّ الشاعر العراقي سعدى يوسف هذه الخاصية الجمالية ، ولكن أتران اليوم والعين والحسى الغياب شيء يكاد يكون جديداً ، إذا استثنينا الشاعر الجاهل . إن الغياب يكون ، عادةً ، هلامياً شبايباً ، أما عند شعرائنا الفلسطينيين فهو جارف وهاشم ، وهو ليس ضارفاً خلوياً باهتاً ، ولا سماً وجودياً عملاً ، بل تفصيلاً جمالياً مرهفاً .

والليل يعمنه المجازي (اللمحة) . وهكذا نرى أن ما قد يبدو في أول الأمر نزوة إبداعية ، سنجده بعد التحليل تنسيقاً عكياً يمكن تحليل آلياته ومنطقه .

وفي السطر الثاني من القصيدة ، عوضاً عن النثر الرديء « تبعد الحافلات بطيئة » ، يقول الشاعر : « والحافلات ، بطيئة ، تبعد » . وهنا نجد أن الدلالة أُرِجحت معداً ، وكلمة « بطيئة » حال . وهي تصوير لفعل لم تقابله عند ورودها ، وهي مؤطرة بين فاصلتين ، تشد انتباهنا للجرء وضعها وموقعها القدم ، وعدم الإفضاء بدلائها ، أي أننا نحس بها بوصفها دالاً لا ملبسولاً ، بوصفها كلمة في ذاتها لا علامة قيمتها فيها تنوب عنه .

لقد تعاملت الشكلية الروسية مع أهمية الكلمة في حد ذاتها ، انطلاقاً من مبادئ الجمالية التي جعلت الوظيفة الجمالية في النص الأدبي محورية . وقد كتب يوري تيانوف : « عندما يغمض معنى الكلمة . . فهذا يكتف من لونها »^(١٦) . كما أن فكتور شكولسكي أصر على أن « الكلمة ليست شيئاً ، بل هي شيء »^(١٧) ، وتحدث ياكوسون عن « الكلمة المقيّمة لذاتها »^(١٨) . وكان في ذهنهم جيماً الشعر الروس المستطيل الذي حاول أن يطرح المعنى جانباً ليؤكد على الجانب الصوتي والموسيقى للشعر . ولكن عند وليد خازندار المسألة ليست صراعاً بين اللفظ والمعنى ، بين الدال والمبدول ، وكلمة « بطيئة » مفهومة ومعناها معروف ، ولكن الإشكالية هي أننا لا نعرف أي فعل تصف ، لأن الفعل يلحقها ولا يسبقها ، أو يمارها أخرى عند شاعرنا نجد تأجيل الدلالة ، لا تعطيلها كما عند المستطيلين الروس . فمع أن كلمة « بطيئة » شائعة وواضحة ولا تحتاج إلى تفسير ، فهي في آخر الأمر وأوله كلمة عذبة لا تثير فينا أي شعيرة . غير أن الشاعر ينظمه لما في سياق شعري معين وتعطيل وظيفتها النحوية مؤقتاً ، يجعلنا نحس بها من جديد : تنحصرها في ذاتها ، لا في دلائها ، وإن كنا سنتوصل إلى دلائها وظيفتها في عملية ذهنية استرجاعية فيها بعد . وكما أن الحرفي للصعيد يأخذ حجراً ويصقله حتى يصبح شفافاً يمر الضوء من خلاله ، يقوم شاعرنا بعملية مقابلة فهو يأخذ كلمة عادية ، شفافة ، حشة ، مطروحة على قاعة الطريق ، ثم من معناها بلا تمنع ولا مؤامرة ، فيزها في موقع ليكسيها كثافة وثقل تجعل المتلقي ينظر إليها كشئ . في ذاته ، أو إن صح التعبير بمن النظر فيها^(١٩) . أما لو قلعتنا لهذا القاريء جملة « تبعد الحافلات بطيئة » لما توقف أمام كل كلمة بل مر عليها من الكرام مخفطاً في ذهنه بفكرتها وميضاً صورية غتزلها ها . في جملة خازندار الشعرية يستحيل الاختزال ، ولكن الفكرة أو الصورة تخضر بعد توقف وتحسس وتأمل في كل كلمة ، وهذا ما يشكل جماليات ديوان وليد خازندار فالوصول إلى المعنى ممكن والطريق إليه ليس سهلاً ولكنه يفرض على القاريء أن يتمهل وأن يتجول ، لا أن يتخطى مسرعاً رافضاً إلى الهدف الدلال .

وفي الجملة الشعرية التالية في القصيدة يتوقع القاريء أن تتكرر تقنية الجملة الشعرية الثانية فيقال شيئاً « البنات الصغيرات مسرعات في التمتة » يتفطن ، ولكن الشاعر لا يقع في حبال المماثلة السهلة ، ويشير القاريء ذهنياً بتركيب جملة شعرية مبنية لما سبقها : « البنات صغيرات ويتفطن ، مسرعات في التمتة » . وبالرغم من أن « مسرعات » قد جاءت هنا حالاً بعد الفعل كما هو

تحت ثلاث صفحات . هو موقع الكلمات القليلة على الصفحات البيضاء الواسعة . فالديوان يريح عين القاريء في صفحاته الشعرية التي مقابلها بصفحات الجرائد أو الكتب المدرسية التي لا ترحم قراءها بنسجة من الفراغ . فهذا تأنيق الكلمة لأن الصفحة غير مكنتة . وعلى كل سطر لا نجد إلا كلمة أو بضع كلمات لا تتنافس على مكان في السطر ولا تتناشد كاستناد الشط ، وكأنها كلمات مطلقة السراح غير مقيدة ينسق مسبق أو زحمة خائفة . وهذا الجانب المرئي السيموطيقي من القصيدة مهم لأنه يميز الجانب السيمانطيقي الشعري ، حيث تشكل القيمة الفنية والدلالية من العلاقات القائمة بين مختلف الكلمات على الصفحة ، لا بين الكلمات المتجاورة فقط^(٢٠) .

ففي هذه القصيدة لكل كلمة مكانها المستقل وشخصيتها المتفردة ووظيفتها الشعرية ، والقاريء مطالب لأسباب عدة ، منها انتقاء المفردات وطريقة تركيبها وأسلوب نظمها ، على أن ينظر ملياً في كل كلمة . بينما عندما نقرأ لا نتعامل عادة إلا مع الجمل ، وفي الغالب مع الفكرة أو الصورة وراء الجملة . أما الجملة ، بما هي مفصل فيزيولوجي ، لكل وحدة فيها ملمس خاص فهذا قلنا نحس به إلا عندما نوقفنا كلمة يمشيتها المفردة أو يمحطيتها المقربة ، وهي في تلك الحالة تشكل تنوعاً أو عثرة في مسيرة الفقرة . ولهذا عاب القديسي الروماني والغريب في الشعر^(٢١) . ولكن عند وليد خازندار المسألة مختلفة ، فلا تقع على مفردات حوشية ولا نحس بزواجات ناتئة ، وإنما نشعر بضائير جملة الشعرية وكأننا نتجول في حديقة نباتية أو نتأمل في منمنمة فارسية ، كل رقعة فيها تستحق التوقف لأن لها طابعها وذاتيتها . فلنرجع للقصيدة .

نبدأ القصيدة بجملة اسمية « الليل يمين » وهي جملة يتأخر فيها الفعل ، كما في كثير من جمل الديوان ، لكنها تركز الانتباه على الأسماء والأشياء التي كثيراً ما تكون مألوفة ويومية . وفي هذه القصيدة بالذات : الليل ، الحافلات ، البنات ، الشبايك ، للقاضي ، المشوارح ، المسجدة . وتغلب صيغة الجمع هنا ما أحييتنا لأنها تقابل وحدانية الغريب المفرد . كما أننا نلاحظ أن الأفعال المرتبطة بهذه الأسماء تكاد كلها تشير إلى الغياب بشكل أو بآخر . فالحافلات تبعد والبنات يفتنن والشبايك أقلمت والشوارع تغلق انعطافها والمسجدة أتكرته . وهنا نرى كيف يصيد الشاعر وحدانية « الغريب » (فلسطينيا أو مواطن بلا وطن منها كانت ظروفه) أمام انصراف الناس والأشياء عنه . يقدم لنا الشاعر إذن لفظة « لا باتوراما » من بحثه الاختراب .

توقف عند فاعلة القصيدة « الليل يمين » ، نتوقف لأن الفعل « يمين » يعني يركز لا تستخدم مع الليل عادة ، فهو استخدام غير مألوف . كما أننا مستعدون على أن يقال : يمين شخص ما النظر في شيء ما . فالفعل متميز . أما هنا فالفعل لازم أو عمل الأصح مرتد على ذاته . فالليل يمين تعني : الليل يزداد ليلاً ، وهي هنا فصل انمكاسي . ولأن الاستعداد غير مألوف فتركيب النحوي يفرض علينا أن نتأمل في أبعاد الليل ودلالات يمين . وعند التأمل وبغير الرجوع إلى قوائم ومعاجم نجد أن التعبير متناسق وغير متكلف ، فالدلالات المصاحبة للفعل « يمين » كاللينة والإصرار والاستمرار انصب ما تكون لهذا الليل ، الليل يعمنه الظاهري (عكس النهار) ،

قارباً . . . أقلمت « فلهذه لغة الإبحار . أما « أيضاً » فقد تبدو من ناحية المعنى لا ضرورة لها ولكن لها وظيفة مهمة فهي تؤكد على أنه حتى القصد الألف أنكره . « ككلمة « أيضاً » تستوقفنا لأنها لا تعني « بالإضافة إلى » فحسب ، بل تنطوي على الاستغراب . « حتى أنت يا بروتوس » كما قال القيصر المطعون . ولهذا فكلمة « أيضاً » التي تكاد تكون مبتذلة وقد تبدو حشوياً ، نجد لها مشحونة بدلالة التعجب وشيء من الاستعكار ، وكأنها تحمل في ثناياها موقف المتحدث في القضية . ولكن عندما نصل إلى تكرار « أيضاً » نلاحظ أن « أيضاً » قد وصل الناطق في القضية إلى موقف التسليم بالأمر الواقع ، بعد أن بدأ وصفه تقريرياً والحجاجة شافته وأنتكرته ، « ومستغرباً في » وأنتكره للمقعد الحشوي . . . إن عواطف المتحدث في القضية مكبوتة حتى الآن ، ولكن تركيب الجمل الجملي الشعرية ونظم القطع يرحب بها .

أما المقطع الأخير من القصيدة فهو رد على المقاطع الثلاثة السابقة بصيغة سؤالين متتاليين . ففي السؤال الأول إدانة للمبتدع وطغوسها للإنسانية ، التي تسرق من المصانير برشها أي قلدها على الطيران والتحقيل . وكما أن اللدنية ترمز إلى « لللدنية » بمعجمتها الطغوسية ، فالمصانير ترمز إلى الضحايا ، فلسطينياً وأمثالهم . وهنا تستوقفنا كلمة « يسرق لأن السرقة عادة تكون في الممتلكات والمقتنيات ، فهي تتعلق بالملكية الخاصة (أو العامة) ، ولكن الریش الجميل ليس من مقتنيات المصانير بل هو جزء لا يتجزأ من كيانها . هنا السرقة تصبح سرقة الهوية وسرقة الكينونة وسرقة الصيرورة . هنا السرقة نوع من ألتهاك المضوى . وكالمصنوع المتهتك في المدينة كذلك الغرب فيها .

وأخيراً يلوذ القاريء للمذا اختار الشاعر من كل كلمات القصيدة « الغريب يعرفها » عنواناً . فالغريب ليس غريباً . لأنه يعرف اللدنية بغضايلها ولقاعها . ولكنه مغربٌ . و « يعرفها » تنطوي على ازدواجية سيميائية ، فهو يعرفها بلعنى الأصمق : يعرف ماهيتها ويوهرها وشيعة القدر لها ، فهو إذن يعرف جغرافيتها ونفسيها . فالعنوان ينطوي على مفارقة لا ندرکہا إلا ونحن نقرأ آخر كلمة في القصيدة .

وقد يقول مشكك إن كل قصيدة تستوقفنا ، فما الجديد ؟ ولم التعجب والإيهام ؟ صحيح ، أن كل نص شعري يستوقفنا ولا ما كان شعراً . لكن القصيدة قد تستوقفنا لشيء من النصوص التي رواها والتي تستيرها وتدخل في علاقات تناسبية معها . وقد تستوقفنا القصيدة لنسج دلالاتها ونكمل احتلالها ويؤزل معانيها . وقد تستوقفنا قصيدة فلسطينية أو إيديولوجيتها أو عاطفتها أو إيقاعها ، ولكن قصيدة وليد غازندار تستوقفنا بكلمتها ، بتضاريسها وبجملتها نقرأها قراءات بطيئة ، كلمة كلمة ، ننسج نقاصيلها وقوافيها ونستمتع بها عضواً عضواً . فقصيدة مثل هذه ترجع لنا بكارثة الكلمات ومنعة القراءة الأولى التي ألتهاا الخطاب الإيديولوجي الرسمي ، فتبيننا أن لا نرى من سبل الكلمات التي تطرح في الأسواق الإعلامية إلا ضحيجاً خلفياً نتجاشه أو نتجاهله . أما الخطاب الشعري الراهن فلا ألتة إلا معترماً بما وكده من مكابرة لوية وزورج جمالي في الشاعر الفلسطيني الجديد الذي يضرده ويتسمى ، يتخصص ويتسبب

المعاد ، إلا أن التلقى المشع بتوجيه الجملة السابقة يجد المعادي الآن غير متوقع لأنه لم يكن يتصوره . كما أننا نجد تضاداً حقيقياً بين الحفلات في الجمل السابقة التي تدل على ناقلات كبيرة والبنات بصغرهن ، ونجد تقابلاً بين « بطيئة » و « مسرعات » .

وأما الجملة الشعرية الرابعة : « والشيايك ، قارباً قارباً / أسرجت مصابيحها / وأقلمت » . ففيها أيضاً أليات إيهام (وليس إسقاط) الدلالة . فبعد الشيايك تأتيها كلمته قارباً « مكورة عما يؤكدها لفظياً ويشد انتباهنا البصري والسعوي لها . ولكننا لن ندرکہا دلالتها إلا عندما نصل إلى كلمة « وأقلمت » ، لنترك أن صيغة « قارباً » هي تمييز مجازي لحركة الإبحار المجازية للشيايك . فجملة « أسرجت مصابيحها » (أي أوقدت قناديلها) تعترض الفلك السريع للشفرة عند التلقى ، وهذا التأجيل له جالته ومنته أنه يجعلنا نتدقق الكلمات بوصفها كلمات قبل أن نراها بوصفها موصلاً إلى فكرة . ومن خلال تعطل الدلالة مؤقتاً ، تبرز الكلمة على الصفة تحت نافر من الحافظ . ويستعمل تركيب « قارباً قارباً » من ذهن القاريء تعبير « واحداً واحداً » هو هذا هو المقصود منه ولكن عوضاً عن أن يقول الشاعر « واحداً واحداً » أو « شياكاً شياكاً » يستيق نفسه ويستغرب الاستعارة ليقول « قارباً قارباً » . وهنا تصبح عملية القراءة لا تتأبها أفتياً فحسب يبدأ من أول القصيدة وينتهي في آخرها ، بل هو تقدم واسترجاع مستمر . وأما « أسرجت مصابيحها » فتقابل « الليل يمين » و « النجمة » تقابل النور .

إن العلامة في الشعر معللة بخلاف العلامة في اللغة فالعلامة تأخذ قيمتها الدلالية في لغة ما بالتواطؤ لا بالتوقيف^(١٧) . فهي لا تستمد قيمتها الدلالية من ارتباطها ارتباطاً عضوياً أو فنياً بمللوها ، وإنما من ارتباط حرفي محلي . ويرى النقاد المحدثون أن كل كلمة في القصيدة أن تحمل وجودها جمالياً وترتبط ارتباطاً عضوياً أو بنوياً أو جديلاً ببقية الوحدات اللغوية في القصيدة . وبناء على هذا ويوصف القصيدة نسفاً عكسياً لا يطبق العشوائية والاعتباطية ، فقد يتساءل سائل لماذا اختار وليد غازندار في المقطع الثالث من قصيدته « والشوارع التي أضاع فيها مفتاحيه / تغلق الآن انعطالها » كلمة مفتاحيه عوضاً عن أبوابه أو أماله . . . إلخ . فوجود كلمة « أضاع » مبررة بسباق العربة والسفر والرائية ولكن لماذا « مفتاحيه » ؟ قد تبدو المسألة لغزاً لو بحثنا عن علة وجود « مفتاحيه » على مستوى المثلول والمعنى ، ولكن إذا بحثنا عن علته على مستوى الدال وجئناها مرتبطة ارتباطاً عكسياً بكلمة « تغلق » في السطر التالي . وهكذا نجد نسق التقابل بين الأنظام والنور ، الفتح والغلق متخفي في القصيدة .

وفي المقطع الثالث نفع على كلمة عامية « شافته » بمعنى رآته ، وهي تشد نظراً لأنها تختلف بعبارتها عن بقية الكلمات الفصحى ، هي تشد انتباهنا لأنها من سبيل آخر . كما أن « أنتكرته » ملفتة بتكرارها ثلاث مرات وكأنها تذكراً بفلسطيني آخر منهم ، أنتكره صاحبه ويريد ثلاث مرات . ويقول الشاعر « وأنتكره للمقعد الحشوي الأخضر الطويل ، قبالة البحر ، أيضاً » ، ولا يكفى يقول « للشاهد الحشوية » ، فصياغته تضيي بصيحاً بعد عمومية الحجارة ، فهو مقعد خاص ومحدد بلونه ونحشيه وطوله وموقعه ، ما يشير إلى حيوية مقعد مفضل يرتاده الغرب . و « قبالة البحر » تستحضر « قارباً

الهوامش :

- (٧) نحن نقولنا هذا لا نقيم مفاضلة أو موازنة ، بل نبحث هذا الشعر عن لثامات أخرى من الأشعار الوطنية والسياسية .
- (٨) واجيع : ابن رشتيق ، العملة (بيروت : دار الجليل ، ١٩٧٧) ، الجزء الثالث ، ص ٥٣ - ٦٥ .
- (٩) مريد البرغوثي ، قصائد الوصف (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٠) .
- (١٠) واجيع عن سيميولوجية الصفحة الشعرية : Gerard Lapacherie. " The Poetic Page: A Semiological Study", *ALM* 2 (1982), pp. 51 — 66.
- (١١) واجيع على سبيل المثال : ابن رشتيق ، العملة ، الجزء الثاني ، ص ٢٦٥ - ٢٦٦ .
- (١٢) Juri Tynjanov. "The Meaning of the Word in Verse" in *Readings in Russian Poetics*, p. 143 .
- (١٣) كما استشهد بذلك : Victor Erlich *Russian Formalism* (New Haven: Yale University Press, 1981), p. 184 .
- (١٤) Roman Jakobson, *Questions de poétique* (Paris : Seuil, 1973), p. 13.
- (١٥) Francois Rócanati. La : الكلمة والشغلة والكتابة في اللغة : *transparence et l'opaciation* (Paris: Seuil, 1979), pp. 31 — 47.
- (١٦) واجيع عن الفرق بين النظرية الترفيقية والنظرية التواطؤية في مندا اللغة ، أي إذا كانت الأساء وفقاً أو تواطؤاً للسميات ، كتاب كزاتيلوس لافلاطون وكتيب لخصائص لابن جني ، وكذلك الفصل الأول من : كمال يوسف الحساج ، في الفلسفة للغة (بيروت : دار النهار ، ١٩٦٧) ، ص ١٥ - ٥٩ .
- (١) من لصيدة طويلة وغير منشورة - حسب علمي - لريد البرغوثي بعنوان « خوف الروح » كتبت في ١٩٨٥ - ١٩٨٦ .
- (٢) عمود درويش ، « جنون الحرية » ، *الكرومل* ٢٣ (١٩٨٧) ، ص ٩ .
- (٣) استخدمت ثمانية دواوين منشورة بعد عام ١٩٨٠ لشعراء فلسطينيين شيان وهي : إبراهيم نصر الله ، المطر في الداعخل (عمان : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٢) .
- إبراهيم نصر الله ، أنشيد الصباح (عمان : دار الشروق ، ١٩٨٤) .
- إبراهيم نصر الله ، نعلان يسترد لونه (عمان : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٤) .
- راسم الملهون ، دفتر البحر (اللاذقية : دار الجوار ، ١٩٨٥) .
- غسان زقطان ، وأيات ليل (نفوسيا : أنفاق للدراسات ، ١٩٨٤) .
- وليد خالزندان ، أعمال مضطربة (بيروت : دار ابن رشد ، ١٩٨٦) .
- يوسف عبد العزيز ، حيلاً لطير إلى الخفيف (عمان : منشورات واجعة الكتب الأديتين ، ١٩٨٣) .
- يوسف عبد العزيز ، تشيد الجهر (عمان : دار الهند ، ١٩٨٤) .
- (٤) هيد الظاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة في علم البيان (بيروت : دار المعرفة ، ١٩٧٨) ، ص ١٦٥ - ١٦٦ .
- (٥) واجيع عن أهمية التعليل في التطور الأدبي : Roman Jakobson. "The Dominant," in L. Matejka and K. Pomorska, eds., *Readings in Russian Poetics* (Ann Arbor: Michigan Slavic Publications, 1978), pp. 82 — 87.
- (٦) من حوار مع هاشم شفيق سمعتي يوسف : أثبت ، والحياة ، وأنشيدوها ، *الكرومل* ٢٣ (١٩٨٧) ، ص ٧٠ .

الشعر البحريني الجديد في ضوء التغيير الاجتماعي

الشعر الجديد في البحرين يمثل رافداً أساسياً من روافد الشعر العربي المعاصر بكل طاقاته ومعاركه وأفاته . وإذا عدنا إلى هبة الشعر العربي في الستينيات ، وجدنا أنها لم تزدهر على أبدي شعراء مدرسة الشعر الحر في العراق ومصر فحسب ، بل كان هناك الصوت الشعري الذي قدمته بيروت . فالتطور والنضج والتشوع إنما يقوم على تضافر اتجاهات عدة ، خلقتها ظروف وألق اجتماعي موار بالأحداث والتغيرات . واختيار الشاعرين عن عبد الله خليفة ، وقاسم حداد ، لكي تلور حولها هذه الدراسة الصغيرة لم يأت بمحض الصدفة ، فالثقاعان يمثلان اتجاهين شعريين رئيسين ، تنضوي داخلهما معظم الأصوات الشعرية الجديدة في البحرين . وكذلك لم يكن الاختيار تعسفياً ، فهناك في البحرين شعراء هم دورهم ، لم تلق على إنتاجهم الإبداعي الأضواء بعد ، أمثال يعقوب المحرق ، وعلوي الهاشمي ، وعبد الحميد الفائد ، وعلي الشراوي ، وحمدة طيس ، ولوزية السنتي . وغيرهم .

البحريني ، حتى اخترع اليابانيون اللؤلؤ الصناعي قبل اندلاع الحرب الثانية ، فكد ذلك أن يفر هذا الاقتصاد ، لولا اكتشاف البترول ، الذي أدى إلى قلب الأوضاع رأساً على عقب .

وكان الشعر الشعبي في مجتمع الغوص يعبر عن هموم البحارة الفقراء ، ومعبراً عن انقسام الواقع الاجتماعي إلى فئتين : الأولى كدحة مستتبدة ، ومرتبطة بشكل معبى بالفتة الأخرى المستقلة .

وكذلك كان الشعر الكلاسيكي ينشط امتداداً لحركة الإحياء الشعرية في الوطن العربي . ونستطيع أن نتابع قصائد الشيخ إبراهيم عماد الخليفة (١٨٥٠ - ١٩٣٠) ينزعت الصوفية والإصلاحية والقرمية ، وكذلك إنتاج شاعرين آخرين هما : خالد القرع ، والمعاودة .

ومع زوال مهنة الغوص ، ونقل الزراعة أمام تفجر النفط ، بدأ النشاط التجاري يمثل الحياة ، وفتح مجالات عمل جديدة للطبقة المتوسطة ، وأخذ القطاع الأمل يزداد ويتطور ، ونشطت الأعمال المصرفية ، وأنشئت عشرات البنوك المحلية والأجنبية ، وأصبح

(١)

« حلون » - كما يجب أن يقول المتقنون البحرينيون - هي الجزيرة التي التقى فيها « أنكي » إله المياه مع « نينر ساجا » إله الأرض لينجبا « نينساء » إلهة النبات والحياة . وتفتح الإشارة لتظل « حلون » أرض البقاء والخلود ، ولتصير - كما يقول الشاعر السومري القديم - : « هي الأرض النقية الطاهرة ، التي لا يتق فيها غراب » ولا يزال أسد ، ولا تشيع فيها امرأة ولا رجل ، فهي ميناء العالم كله » .

لقد سكنت قبائل بكر المنطقة الشرقية للجزيرة العربية في العصور الجاهل والإسلامي ، وأطلق اسم البحرين على الساحل الشرقي كله للجزيرة ، ولكل جزره الصغيرة المتناثرة ، فتميزت جزيرة البحرين حينئذ باسم « أوال » (وهو صنم لبكر) وظلت « أوال » طوال العصور الإسلامية مأوى للمعارضة الفكرية والسياسية ، لبعدها عن الجاضرة الإسلامية ، وكانت واحداً من أهم مراكز الزنج والقرامطة . وقد ظلت البحرين بعد ذلك مطمئناً للغزو الاستعماري الأوروبي منذ القرن السادس عشر الميلادي من قبل البرتغاليين والإنجليز .

كانت التجارة والغوص هما الموردان الأساسيان للاقتصاد

(٢)

لا تزال هناك جوانب جالية وفكرية كثيرة لم تثر حول ديوان « إضافة لذاكرة الوطن » ، للشاعر على عبد الله خليفة ؛ ذلك الديوان الذى عبر عن تحول أماسي في الشعر البحريني ، يمثل الانتقال من مرحلة الرومانسية ، بعد أن قلمت كل ما لديها ، إلى مرحلة الشعر الجديد الذى يسعى إلى تكريس مفهوم جديد يحثى بالقوانين الموضوعية للإبداع ، ويعزز علاقتها بالواقع الذى ينشأ فيه ، دون أن يعنى ذلك السقوط في المباشرة غير الفنية ، والاكتفاء بتأكيد الشعر دون الاكتراث للوجه الإبداعي الذى يتوعد هذا الشعر فنياً وحضارياً .

إن قراءة تحليلية متبصرة للديوان تكشف مستويات البناء الداخلى له ، ومستويات تفاعل ذلك البناء مع الرؤية العامة للشاعر ، وموقفه المنظم من الواقع الاجتماعى الذى يعيشه .

إن المستوى الدلالى للغة الشعرية في الديوان يسهم في نقل المضمون الذى يتبنى الشاعر أن يوصله ، فمن أمام البحر : - الزرق - للوانى - ليلاه - الرمل - الرياح - الخاليج - آثار أقدام على الماء - السحب - الفاع - القرار - الملح . . . الخ) ؛ ونحن أيضاً أمام حياة كلاحية فخرية (العذاب - الجرح - صعب - داعم - الرماد - الحريق - الحواء - التراب - العطش - الصبر - الظلم - مفاتح التحلى - البخايا - الغراب - الوحشة - الاحتضار - المطاردة - الحزن الدامى . . الخ) . وهكذا يلبور الديوان حول محورين أساسيين : البحر بكل شموليته وطاقته الرمزية ؛ والمفاعة الإنسانية بكل أبعادها لتجذرة في نفس الشاعر ، الذى يتمنى إلى البسطاء من قراء شعبه . والشاعر إنما يسعى دائماً إلى أن يرى التفاعل بين هذين البعدين المتكاملين بالدلالة ، على نحو يحقق تلك الخصوصية التى تميز الديوان .

وكثيراً ما يقدم الشاعر - في عائلته إيقاظ الطقس الشمسي - يقدم لغة شديدة القرب من اللهجة العامية ، حتى إن كثيراً من الكلمات لا يمكن أن يقرأ إلا باللهجة العامية ، حتى يستقيم الوزن . وفي هذا عناق حيم بين القصصى والعامية ، يندر تحققة في الشعر البحريني كله . إن كلمة « البحر » في النموذج التالي - مثلاً - لابد أن تقرأ عامية في سياق الوزن الذى جاءت فيه القصيدة :

وهيون الماء تجرى عليه
عهد الخصب على قاع البحر
هم الأشداق يأبى الملح - (ص ١٦)

ولا شك أن هناك أثراً لإغراء العامية عندما تتحول الهزعة إلى ياء في النموذج التالي :

مدوا كفهم للشمس بادرة لتطفئها . (ص ٦٣)

ويسمى الشاعر دائماً إلى إغراء مضمونه ، والكشف عن امتلاء الحيلة ، من خلال التركيز على العناصر المتضادة في الحياة . ومن هنا نستشر الملح الدرامى لقصائد الديوان :

● ودلون . .
جارية مفرودة السابق للشرقة
والأغراب والمتاجرين - (ص ٩٢)

الخالج كله منطقة جلب لمختلف الأجناس من مختلف الحضارات والبيئات ، على نحو أثر اجتماعياً وفكرياً في واقع السكان الأصليين .

وهكذا انتعشت عوامل التغير التى كانت مهية للتفتح قبل اكتشاف النفط ؛ فقد نمت الطبقة المتوسطة ، وتوزعت في شرائح اجتماعية متعددة ، وانتشرت قيمها الإصلاحية والتحرورية .

وفي تلك الأثناء برزت الرومانسية في مناخ طبيعى ، وتأثرت بما انتقل إليها من خارج البحرين من أنشطة فكرية وجالية للمهاجر والديوان وأبولو ، نتيجة لاطلاع الشباب المثقف على المجلات الأدبية الواردة : أبولو ، الرسالة ، الثقافة ، وغيرها ، فضلاً على معظم صحف القاهرة ومشرق وميدان .

وهنا تتميز تجربة الشاعر إبراهيم العريض داخل الإطار الرومانسى ، يبدأ من ديوان « العرائس » عام ١٩٤٦ ، وما تتم به تجربته من استخدام للأسلوب الجورارى .

ولقد كان نتيجة تبلور الطبقة المتوسطة ونفسيها أن تكونت روافد جديدة للشعر الواقعى ، تبناها شعراء جدد ، نالوا احترام القرائ الشعبية ، لما نادوا به من رفع مستوى حياة الناس وأفكارهم ووعيهم وتفاهمهم . وكانت السنين هى مرحلة انطلاق التيار الواقعى في الشعر البحريني ، الذى أمد الساحة الشعرية بسيل من الصور والرموز الجديدة ، التى تشير إلى مرحلة من مراحل التطور ، وسيل من استعمالات لغوية جديدة ، تحثى باللغة اليومية أحياناً ، وبضغيات الحياة البسيطة في أحيان أخرى ، طارحة قضايا الإنسان الجديد ومعاتاته ، بحيث شكلت التجربة في النهاية أرضية جديدة للإبداع الشعرى . وقد كانت الواقعية رد فعل ضد إسراف الرومانسية في التفوق حول الذات ، تمثل في نماذج الشعر الحر ، التى انتشرت على نطاق واسع ، معبرة عن هم فكرى وجمالى جديد ، يتعلق بموقف الإنسان من واقعه في خضم المفارقات والتطورات التى شهدتها الواقع .

وقد عبر شاعر متميز هو عبد الرحمن ربيع ، صاحب ديوان « أغاني البحار الأربعة » ، عن ذلك الاتجاه ، محاولاً الاقتراب من مشكلات الناس العامية وهمومهم ، ويرى معظم النقاد الذين درسوا الشعر البحريني أن تجربة الشاعر على عبد الله خليفة قد جاءت في ذلك الفصل الإبداعي بين الموقف لئال من العالم (كلاسيكية - رومانسية) والحساسية الشعرية الجديدة التى طورت المفهوم الشعرى تطوراً جديداً ، ومن هنا كانت الأهمية التاريخية لتجربة الشاعر على عبد الله خليفة .

وهناك تجارب أخرى ذات ملمح شديد التميز في الشعر البحريني يتمثل في السعى نحو تكثيف البناء الشعرى ، لغة وصورة وموسيقى ، من حيث إن قانون الشعر غنى في الدرجة الأولى .

ونستطيع أن نتلمس هذا الاتجاه في تجربة الشاعر يعقوب المحرقى في ديوانه « عذابات أحمد بن ماجد » ، ثم في تجارب شعرية أخرى ، منها إنجازات حملة خيس ، وعلى الشراوى ، وفوزية السندى ، وقاسم حداد .

● ... وصوت بحري

من زخم النبض ، وأنت معي - (ص ٩٥)

ويلاحظ أن الطرفين المتضادين مستقلان عنه ذاتياً ، بارزان ومتواجهان بوصفهما مثالين للخبر والشعر ، للتخلف والإنشائية ، للفهر والحرية .

والصور الشعرية في الديوان تتراوح بين صور بسيطة في تركيبها ، وصور كثيفة ، تمتلك تأثيراً حدائياً . ولكن الصورة البسيطة التي تعتمد البلاغة التقليدية ستكون لها الغلبة على مدى التجربة ؛ ذلك لأن المضمون الشعري في حالة تحفز مطرد ، يريد أن يستبعد كل المعلومات الشعرية ليقدم نفسه إلى متلقيه مكتئباً بالأدوات التي سبق أن تكونت في مجمل التجربة الشعرية العربية . ومن هنا فلنأخذ نتعرف التشبيه بنوعيه ، والاستعارة ، وأحوال الأسلوب الإنشائي ، من نداء واستفهام وتجب . . الخ .

أما المستوى الثاني للصور ؛ المستوى التركيبي الكثيف ، فسوف ينتقل بنا إلى منطقة شعرية جديدة ، ستعبر نطاقها في تجارب أخرى لشعراء آخرين سيأتون في مرحلة تالية على تلك التجربة . لذلك ستصبح التجربة في هذا الديوان إشارة إلى بعد جديد من التعامل المعنوي في القصيدة البحرينية . وانفرد السطور التالية لتتصرف هذه المجموعة من الأبنية الصورية :

● كانت لثأر باب الخروج - (ص ٥)

وترسم نخلة

وسهياً وحيداً يقود إلى جهة خامسة - (ص ٩)

● رغبة الشمس والياسمين - (ص ١١)

● داس أنقاض المصاييح - (ص ١٥)

● لغة الظما الأرجوان - (ص ٢٥)

● شيعتي وردة الدم ورمضاء الجزيرة - (ص ٢٨)

● صوت الآن صهيل وحضور يتوالد - (ص ٣٤)

● يفتل بذرة الزمان والمكان - (ص ٣٩)

● وأسكن

خيمة النار (ص ٦٥)

وإذا نحن تأملنا الصورة في النماذج السابقة وجدنا أن طريفها الرئيس قد فقد المعنى الدلالي البسيط الذي تش به الكلمة في مستواها التوصل الأول ؛ ذلك المعنى الذي تستهلكه الحياة اليومية في علاقاتها المعتادة . وبذلك تتمكن الكلمة من أن تقدم أعماقاً جديدة ؛ أن تزيح عن كاهلها ذلك الحصار التاريخي الذي جدها وعرضاها ، لتصبح طيمة تمتلك ، تشبك مع احتمالات الدلالة في الكلمة الأخرى ، التي تمثل الطرف الثاني للصور ، لتتجسد - معاً - الحالة الكلية التي يريد الشاعر أن يوصلها ، معبراً بذلك عن معانيه الفنية ، ومغامرته الإبداعية التي جسدت تلك المعاناة .

ففي النموذج الأول - على سبيل المثال - لسا أمام النار بجملتها المباشر البسيط ، ولسا أمام الباب بجملته المعروف ، ولكننا أمام علاقة بين النار بما هي رمز شمولي لمرة بالاحتمالات : الشوق ، العنف ،

الصدود ، والقيم الدلالية لكلمة باب ، بما تملك من احتمالات الخروج ، الشروق ، الخفية . ومن ثم فلنأخذ نحصل على علاقة كلية شديدة الثراء ، معبرة عن حلم الشاعر ورؤيته التي تتحاذى إلى حلم الإنسان وشوقه إلى أن يواصل مسيرته نحو الشمس . ويقترب الشاعر بذلك من منطقة لغوية لم يكن يبرهنها الشعر البحريني من قبل ، حيث تمثل مغامرة لغوية تسمى إلى إخراج اللغة من بوتقتها الحجرية . ولغة المغامرة قيمة تاريخية كبيرة ، وأهمية خاصة في مجمل تطور تلك التجربة .

أما الموسيقى في الديوان فتنتهي إلى النسق الموسيقي الذي نشأ مع ولادة تجربة الشعر الحر . والبحرين ، بحكم موقعها الجغرافي ، تصير على صلة وطيدة بالحركة الشعرية الطالعة في العراق على أيدي السياب وزاكي الويلاني .

وقد كانت موسيقى الشعر الحر هي أنسب حل للمضمون الذي تحمله التجربة في ديوان وإشاعة لذاكرة الوطن ؛ فالشاعر لا يرغب في أن يقدم تحريماً لأنه يحمل بين طياته كثيراً من الرغبة في الاستقراء ؛ والهدف الذي يصوب إليه واضح نكاد نلمسه بألمحنا . إنه يريد أن يعظم ذلك الجدار الذي يحول بينه وبين الحياة ، وأن يعبر عن معاناة قراءه شعبه ، وأن يجعل من قصائده جسراً إلى ذلك الهدف الحميم ، وربما تعارض التجريب حيثيل مع رؤيته بشكل عام . ولا تستطيع أن تمشي على أثر خروجك من النظام التعميل الذي فنن تقريباً من وجهة نظر تجربة الشعر الحر . وإذا نحن تبعنا عاولة الشاعر اختيار البحر الشعري الذي يلائم الغموض في كل قصيدة وجندته في قصيدة (حزن ليل : طُفُول) فيحزن الحزن الدامع الذي يوحى بطقس النواح في تكرار التفضيلات . وتتخلل القصيدة جملة (داعم قلب ليل) ثلاث مرات كما لو كانت فاصلة حزينة تؤكد إيقاع النواح . وتعتمد القصيدة تفصيلاً للتذكور (فاحن) يليقهاها الجنازى الحزين .

أما قصائد (آثار أقدم على الماء) ، و (لغة الظما الأرجوان) ، و (حتى أراك) ، فكلها يشملها معنى الانتظار : انتظار المخلص ، أو انتظار الحبيبة ، أو انتظار الانتصار . لذلك كانت تفصيلاً (فاحلان) الممتدة الملحة هي الأقرب إلى التعبير عن ذلك المعنى الملء بالترقب .

وقصائد (قادم في الزمن الآتي) ، و (ذاكرة البلاد مضاءة) ، و (كان القتي سلطاناً) ، و (هبوب النار على دم الورد) ، جسدت كلها المحنة والقميعة لدى الشاعر وما يحيط به من مأس وقهر . لذلك فقد اجتاحت تلك القصائد تفصيلاً قوية مليئة بالرومة والحيص الصالح بالآل (مستعلن) ، ومعها مشتقاتها (مُتَعِيل - مُتَعِيلَات - مُتَعِيلَات) لتؤدى بتوجهها هذا هدفها أداء جيداً .

أما قصيدتا (الحضور والغيب في تضاريس جبل الدخان) ، و (طائر الجوز اللحية) ، فهما قصيدتان مكتورتان للبحرين ؛ لتأريخها القديم للجيد . ولذا فإنها تحاول أن تتعرفا من البعد الأسطوري كما لو كانتا نصليدين . ومن ثم فإن إيقاع (فولان) الغنائي قد استطاع أن يلم شمل النشاط الموسيقي في القصيدة . وتبقى قصيدة (غداً يأتي) ؛ فهي - كما يظهر من عنوانها - تعبر عن حلم بمن سيأتي . لذا ورد البحر الذي سده النقاد بالبحر الرافض ، وتبعيلته (مقايين) ؛ فكان موتاً وانفاساً ، فيها هذا المقطع الحزين في قلب

القصيدية : فقد حدث فيه نوع من الانشقاق بين الموسيقى والمضمون :

صغيراً مات جوعاً

سيفسط بعضنا ذمراً - (ص ٦٤)

ويتوزع عالم الشاعر في الديوان بين ثلاثة عوالم أساسية : فلهاته هي المحور الأول والأساسي ؛ والمخلص في أقصى حلم الشاعر هو المحور الثاني ؛ والحليمة الإنسانية والوطن هما المحور الثالث .
وداخل منطق صفاء الحدود التي تعرضت له الدراسة فيما يخص أطراف الصورة الشعرية مستمراف صفاء المحاور الثلاثة ؛ فنحن نستطيع أن نلغي بذات الشاعر مباشرة في التمازج التالية :

● أنا واللبل وجدران المدينة - (ص ١٢)

● وأنا أركض في وجه الرفاق - (ص ١٤)

● وأنا أُمى من مصر إلى مصر سبية - (ص ٢٦)

● وأنا غوصة تغل في حصيد - (ص ٢٧)

● فانا سقياً ثراك - (ص ٦٠) ... إلخ

وكذلك نلغي يرمز الحبيبة هكذا :

● رابع قلب هروسي داعم العيتين مفرم - (ص ٣٥)

● وأنت

هنا في الخليج .. تحلين شعرك - (ص ٥٨) ... إلخ .

وكذلك المخلص الرزى :

● وانتظرناك طويلاً

أنا واللبل وجدران المدينة - (ص ١٢)

● متى تحيى يا مفضي الحياة ؟

متى أراك فارساً يسابق الرياح - (ص ٣٩)

● يا فارسى الذى أراك أتياً

تلوح في المنام

تعال إننا مزيفون - (ص ٤١)

وبذلك تتجسد في الديوان ثلاثة أصوات ، تتجادل حيناً ، وتتوازى في أحيان . وهي عندما تتشقق متوازية تعبر عن تهاور الأشياء في عالم الشاعر ، تتهاور التآلف والتضاد ؛ العلو والضح ؛ والحق والضح ؛ والمعركة والوضحة . وهي عندما تتشقق متجادلة تعطي الإشارة للبعد الدرامي الذى يتناس على الرؤيا التشابكية للعالم .

ولقد كان من الطبيعي أن يعتمد الشاعر على المبالوج أكثر من اعتماده على الزنولوج ؛ فهو يتوجه إلى الجماعة البشرية ، ويصنع حيلة قصيدته من خلال حوار أصواتهم مجتمعة .

والبحث عن الخلاص - كما تقدم - سمة عامة في الديوان . وتعتمد شخصية المخلص ؛ فقد يكون شخصية مبهمة نبيلة ، يحلم الشاعر بقوتها العظيمة الحفية :

● متى يطل أتياً على مشارف الظلام

يفجأ في الونى تيلد الحواس

ويبحث الماء في مفاسل الكلام

متى تحيى يا مفضي الحياة ؟ - (ص ٣٩)

● يا فارسى الذى أراك أتياً

تلوح في المنام

تعال ، إننا مزيفون

تعبت في هروفا أجنة التعب

وساقطون بعد لحظة

أو هكذا : معلقون بالرياء والكذب .

أوبق المخلص في صورة رمز لطل سياسي صاحب تفصحية عظيمة ، مثل عبد الله حسين نجم ، أحد شهداء البحرين في انتفاضة مارس ١٩٦٥ .

● كنت عبد الله تاريخاً

وللفكر وعاء

رافض أنت ومرفوض حديد - ص ١٩ .

ويتخذ معنى الخلاص في عنوان قصائد من مثل « قادم في الزمن الآتى » . و « حتى أراك » ، و « غدأ يأتى » ، و « طائر الجوزر الثلجية » ، و « هبوب النار على دم الورد » . ويغد الشاعر في كثير من صوره من التراث الدنى أو الميثولوجى ، مقتبساً صوراً من مثل « آثار أقدام على الماء » ، « لوى قصيدة » و « هبوب النار على دم الورد » عندما ترد صور « امرأة العزيز » و « السنون السبع المجلج » و « دلوون وانكى » و « ابن يامن » ... إلخ .

وتتمثل إفادة الشاعر من التراث في الإسقاط الذى يجده بين مفردات قصته ، ومفردات التراث في جانبه المضمي - يرمز الكفاح ، أرموز الاستمرار والحبيب أحياناً ، دون أن تلجأ للتجربة إلى استخدام لعبة « القناع » الفنية التى استشرت في تجارب بحرينية أخرى . ذلك لأن القناع هو حصيد جدل بين معطيات ثلاثة : الذات والشخصية التراثية والوسيط بينها ، في حين تفضى التجربة عند عمل عبد الله خليفة إلى الثنائية ، ولا تحتمل أكثر من البعدين الأساسيين المتصارعين كما سبق . وتتطلب التجربة هنا أيضاً بدايات قوية للقصائد ، تمثلت في فائحة ساخنة لكل قصيدة ، قلادة على شد انتباه الملقى ، ووضعه سرىما في قلب المعنى الذى تقوله . وهى تحتاج ، لكى تنجح في خلق ذلك التأثير ، إلى الأعياب أسلوبية ماهرة ؛ فنجد أن بداية إحدى القصائد تكون بحرف عطف ومعطوف دون المعطوف عليه . ففى بداية قصيدة « آثار أقدام على الماء » :

وانتظرناك طويلاً

أنا واللبل وجدران المدينة (ص ١٢)

أو تبدأ القصيدة بذلك التضاد في قالب الحكمة ، كما في قصيدة « لغة الظما الأرجوانى » :

كل رأس مر في النار

لكى تبقى على الأرض الزهور - (ص ٢٥)

أو بالاستعطاف الانفعال ، كما في بداية قصيدة « قادم في الزمن الآتى » :

هى بصورة أوباخرى وجه لكل ما يطور فى خارجها ، وتعمل على تأسيس الكيان الشعرى الذى تتجاذل فى داخله كل المستويات الفنية ، لتغضى إلى الحالة الشعرية بكل ما تنكبه من قدرة على تطوير تطلعاتها واستجاباتها لكل ما يطور حوله .

لم تعد اللغة الشعرية مجرد تصوير خارجى ، أو مجرد تعبير أحادى عن الذات ، بل أصبحت صراعاً يتجاذل بين المستويات الثلاثة : الدالية والتشكيلية والموسيقية ، أى عابرة لتطويع كل إمكانيات اللغة .

أما البناء الشعرى فلم يعد كذلك مجرد قالب جامد ، أو مجرد هروب من ذلك القالب ، بل صار تطويراً لوعى التجربة للتبادل بين خارجها وداخلها ، حيث أخذ الشاعر يفيد من درامية تكثير الضمير ، وتكثير الزمن الشعرى ، ومن تعدد المنظورات ، والأغنية الداخلية ، واستخدام المونولوج ، والحوار والسيناريو ، والرصد ، والتصميم ، والقناع ، ومن تكثير الإمكانات الخارجية للبناء ، بتقطيع السطور ، ونثر الكلمات ، وتقسيم المقاطع وتداخلها ، وغير ذلك من وسائل تثرى العمل وتنقله من سكونيته وحيدانية رؤيته ، إلى منطقة ثراء الدلالة الكلية . كل ذلك من خلال تصافر المستويات الشعرية فى مدى مفتوح على الإمكانيات وتعدد الاحتمالات وتداخل المضادات فى كل شمرى ديناميكى يخلق جسراً نطقاً بين البدع والمتلقى .

والشاعر قاسم حداد يطرح تجربته لتسهم فى تلك الحركة بنصيب كبير . ويتميز تجربته بقدرة على التطور بخطوات واسعة ، موازية لتطور التجربة الشعرية العربية الحديثة كلها فى مجمل خطوطها الرئيسية . وقد بدأت التجربة بديوانه الأول (البشارة ١٩٧٠) ، (خروج رأس الحية من لندن الحاتنة ١٩٧٢) ، وغلب عليها كمال من يطلب على البدايات من غنائية تكفى من الواقع بإدراكه ورؤيته . وفصيحته (من أبعيد القرن العشرين العرب) فى ديوانه الأول هى - على سبيل المثال - صرخة احتجاج ، وشهادة على معاناة جبل عربى كامل ، أحاطت به ظروف محيطة على كل المستويات ، تقتل إنسانيته ، وتحارب قدراته وروحيته فى المشاركة فى صنع الواقع ، فلا يمتلك إزالتها سوى أن يجمّل (لوى يندى أخير التلويع - ص ١٤٧ - البشارة) .

كذلك تميزت التجربة الغنائية الأولى بكل ما تميزت به الإبداعات الغنائية العربية فى بداياتها من اللجوء إلى الأساطير بكل ما فيها من إحصاءات البطولية الحارقة : سيزيف - شهرزاد - بلوب - عترة - ... إلخ .

وكذلك امتلأت برمز الكفاح ضد الاستعمار : جيفارا - فيتنام - فلسطين ، كما برزت ملامح الواقع الصغرى للشاعر : ثوب وألته المرفوف فوق هامة البيت - الحن المحلو - النخل - السكنة - الصعير - إلخ

ثم تنتقل التجربة إلى ما بعد الغنائية الأولى فى ديوانه (الدم الثائر ١٩٧٥) ، و (قلب الحب ١٩٨٠) ، و (القيامة ١٩٨٠) ، حيث تتحول الأنا الذاتية تدريجاً إلى الأنا الموضوعية ، ويبدأ البناء فى التراكيب والاختفاء ، وتصعب اللغة أكثر قدرة على تصوير مكوناتها ، فتخلق صورة شعرية جديدة ، تجلّو قواعد البلاغة القديمة من أجل

مهترى يا سيدى على أسته المراح

مهترى وناخر العظام

أشرب آمن الجاه

متكفى على الصخور ، عاطل الحطى

وهكذا يمارس الشاعر فى بداية كل قصيدة لعبة جديدة ، يحاول أن يثير من تطلعي الاستجابة الانفعالية القليلة ، لأن التجربة الشعرية بما فيها من درامية عالية ، تتطلب أن تسعى القصيدة إلى اقتناص متلقيها منذ اللحظة الأولى لكي تؤهله لإفراغ شحنتها المتقدة بحملها ومعانها فيه . وقصيدة خفيفة فى النهاية بسيطة البناء بشكل عام ، متوسطة الطول ، لا تعتمد أى نوع من التقسيم الداخلى ، سوى الانقسام فى بعض الأحيان إلى عدد من المقاطع التى لا تؤدى بانقسامها إلى إحداث أى تأثير على المنظور الشعرى المطروح ، بل تكسر تلك المقاطع لتأكيد الروح التى تنفث فى القصيدة ؛ فالشاعر يظل مهمكاً فى الشحنة الشعرية التى يريد أن يوصلها ، دون أن يدخل فى تشابكت جانبية ، أو تفرعات تقلل من حرارة تلك الشحنة .

(٣)

ويجبه الإبداع الآن ، بل الثقافة العربية كلها ، إلى منطقة التفضى مع ما رسخته القرون من رؤى أحادية للواقع والكون ، حيث يتم الانتقال إلى رؤى أكثر تشابكية وأكثر امتلاء وحوية وارتباطاً بواقع اجتماعى ينمو .

إن معركة العقل العربى الآن هى معركة السعى نحو البناء وليس مجرد الاستسلام من الماضى ؛ فالأكثر برهنة لن يمكننا من إعطاء أى معنى لوجودنا ، وإنما نلزم مجازة تلك الخطوة إلى ما هو أبعد من ذلك ؛ إلى المشاركة والإضافة الواضحة لنبال الإنسان ضد التخلف والقيح ، والدخول إلى معترك المعاصرة والحداثة من خلال التساؤل والتجربة والحلم ، وليس من خلال التكميل والجهاز ، والسعى إلى الهدم الذى يفضى إلى البناء . والإبداع فى خصوصيته إنما يتجاذل مع كل الظواهر الاجتماعية والفكرية ؛ وينتهى للغة تشير بكل مفرداتها إلى بنية واقعنا المعقدة .

والقصيدة الآن بوصفها جزءاً من الإبداع الجديد تسعى بأنواعها إلى الضال مع الواقع ؛ فهى تأخذ منه وتعطيه ، وتستثير بمعانته وحركته ، كما تصبح عامل دفع له . فالقصيدة ليست مجرد معاناة الشاعر القرد بل هى معاناة القوى الاجتماعية ، وصرخة فى الزمن الحاضر . ولقد أصبح على الشعراء أن يعملوا على تطوير أدواتهم الفنية التى هى سلاحهم ، والتى تحمل من خلال علاقاتها إشارات تعبر عن مواقفهم الاجتماعية الحقيقية . وهذا هو المضمون الذى تتأذى به الحساسية الشعرية الجديدة على امتداد الوطن العربى : مجازة الواقع الذى يحدد مستقبله فى طريق الماضى ، لويحق وجوده فى طريق معاصرة الغير . إنها تتأذى بالحيرة فى مواجهة قيود المثالية والاكتمال للزيف ، وتتأذى بالإبداع المتجدد لجهد الواقع ، وعواجه الفكر الجمالى الذى يصعد النموذج فوق الزمان والمكان . وهذا هو مضمونها الذى يفجره الطموح الإنسان ذاته .

والقصيدة/ المشروع هى القصيدة التى تمى قوايتها الداخلية التى

تأكيد ماديتها، وليعمل استدعاء العين إلى جوار الحواس الأخرى على مزيد من تعميق عملية التفاعل بين المبدع والمتلقي، بحيث تكون للمكان مشاركة جلية مع الزمان، بعد أن كان الصوت - الزمن هو المسيطر وحده على القصيدة التقليدية.

وإذا تابعتنا المستوى اللغوي عند الشاعر بأبعاده الثلاثة: الدلالي والتشكيلي والموسيقى، وجدنا أن اللغة عنده - دلاليًا - تفيد من الحركة التحوية ومن المستوى الإيماني للألفاظ كذلك بشكل واضح. وفي البعد التشكيلي يفيد الشاعر من إمكانات الصورة التقليدية بتوزيعها، حتى يصل إلى التراكيب التفاعلية التي تهدم مفهوم الصورة التقليدي، مبرزًا أكثر الوجوه الإبداعية أهمية في تجربته، عندما يجعل الصورة تستمد جنودها ومعانيها من الواقع الخارجي والنفسي، وإن كانت لا تحيد تلك المعطيات، بل تدخلها في علاقات متنامية على الدوام.

وفي البعد الموسيقي للغة ينقلنا الشاعر من المستوى الضيق المحلود، مستوى الوزن الشعري، إلى مستوى أكثر شمولية، يتمثل في الإيقاع الذي يلم شكل العمل الفني برمته.

أ - اللغة :

يقول الشاعر « لغتي ملطخة بـ... فلا تفسروا القواميس »، (ص ١٢٩). وهو يقصد ذلك التفاعل الذي يدمج اللغة في الواقع أو في دوامة حركته التناحلية، ويعبر عن عجز الاستيعاب اللغوي عن أن يحتمل معاناته وعذابه الشعري المضجر الذي انقلبت من الجاهز للقلوب. وعندما يقول أيضًا: « أدخلت الحروف في فوضى » (ص ٦) فإنه يقصد المعنى ذاته من حيث إن الشاعر يطوع اللغة ولا تطوعه اللغة، ويترق الاستقرار والثبات، ويندفع إلى خارج نفسه؛ إلى خارج القوقعة العظمية الغليظة.

ولقد أفاد الشاعر من روح القوانين الأساسية للنحو العربي، ولكنه خلق منها موضوعات فنية يحكمها منطق في شخص تجربته الشعرية. ومن ثم كانت للحركات اللغوية: السكون، والضمة، والفتحة، والكسرة، والمدة، مشاركة واضحة في صلب العملية التشكيلية؛ فمن الملاحظة الأولى لأكثر من تسعين في المائة من قصائد الديوان نكتشف أنها تنتهي جميعًا بكلمة ساكنة الآخر. وأيضًا فإن الشاعر يستخدم السكون في فعل وفتحات صامتة تتجدد في نهاية كل سطر في عدد من القصائد (انظر قصيدة: « ذاكرة كل ذلك »). وانتهاءً القصيدة أو الشطر الشعري بكلمة ساكنة الآخر يجعل لها طبيعة التأمل العميق. والتسكين في العربية يمتلك فلسفة الشمولية؛ فهو أصل كل الحركات.

كذلك فإن الحروف للممدودة تعطينا شعورًا بالملل، وبالطول، وبالأسى؛ فهي قصيدة (الذباح) التي هي منتجة من الشاعر لاصدقها لكي يتحسروا مواضع الألم العميقة في نفسه، استلقت هذه المنتجة الحزينة مع استمرار الحروف للممدودة في عشر كلمات تشكل القطع التثني:

واعصرورها بأيديكم
وعبروها قناتيهما
رصوها

مزيد من التفاعل بين أطرافها، وتخلق موسيقى جلية، تشكل في نسق أكثر هارمونية وشمولية، وأكثر عناقًا للتجربة.

وفي ديوان (انتباهات ١٩٨٢) يكون الشاعر قد وصل إلى أصل قدراته في استخدام (الفتاح) الذي هو رمز ثلاثي بين الشاعر، وشخصية تاريخية ينتظرها، والوسيط بينهما. وذلك أسلوب فني معاصر، استمرى في الحركة الشعرية الجليدية، لما له من قدرة على دفع العمل الفني إلى الاحتكاك بالثراث استكشافًا فعليًا وإيجاميا، دون الأرغام الأعمى فيه تحت سطوة جاذبيته وشموعه، أو في المقابل دون رفضه ورفضًا قطعيًا. أما تجربته الأخيرة في ديوانه (شظايا ١٩٨٣) فتجربة مختلفة عما سبقها؛ فالديوان قصيدة واحدة طويلة، ذات معمار معقد، يتكون من ١٦٦ قصيدة قصيرة شديدة التنوع، تعتمد تقنية الصدمة والتوتر الجمالي لتلغوها، وتفيد في الوقت نفسه من غنائية الشعر العربي. ومن خلال هذين البعدين تتبع خصوصيتها ومذاتها التي يشي بامتلاء العالم وتشابكه للعقد، ويدوران معطيات في أفلاك متداخلة سريعة الحركة.

لقد خطت تجربة قاسم خطوة جديده يمسدها ذلك النمط الشعري الذي تتصافر فيه التناقضات لتصنع تجربة عيزة ذات طبيعة محلية: اللعب مع الجسد، والتعطيلات مع التأسيسات؛ المصري الشايف بعدائه مع القديم الطليد؛ الملأى المظرو في حسبه مع الليتافيزي الضارب في قضيته، بحيث شكلت هذه الأضغوروات في النهاية صرخة متصددة الرواد، يرفض من خلالها الشاعر إلا أن يجمع بين ما لا يجمع، ويحاول أن يهاجز الكمثرل ويجعل منه مجرد طرف في صراع أضداد عاله الكثيف.

لذا ما تابعتنا المستوى البثالي عند الشاعر وجدنا أن استخدامه الضمير والزم من الشعرى يؤكده المحصور الإنسان الغوي؛ فالضمار تتخل عن ذاتيتها؛ وهناك معطيات عديدة توجه النهر الشعري للحظة الأنية. وكذلك فالتنوع البثالي يتيح تمدحًا في المنظورات والأصوات الرئيسية، كما يبرز المولودج الدخال التوتر الداني، ويتيح فرصة إثراء علاقة الشاعر بما يحيط به، أما استخدام الفتاح بوجهيه الترائي والشعبي فيعكس التفاعل الحلاقي بين الحاضر والماضي، مقبها إلى نظرة مستقبلية ناضجة.

أما الاستخدام الرمزي فقد غلبت عليه معطيات التراث القديم، ثم معطيات الواقع المحلي وملامحه المميزة.

ويستخدم الشاعر أسلوب التضاد، والمرآتية، وهي استخدام رمز المرة الذي يعطى المتعددة والكثرة، والذي يتيح للشاعر المصاصر الفرصة ليصير من معاناته المتعددة الروافد والمستويات.

وكذلك يمكننا أن نتابع إجراءات الشاعر في الهندسة الخارجية للبناء الشعري. والمسألة محكومة عنده بقانون ينح أساسًا من داخل التجربة ووفقا لمنطقها الخاص. ومن حيث طول القصيدة يركز الشاعر - لأول مرة - على القصيدة شديدة القصير « ليكر و قصيدة »، أو « القصيدة الومضة »؛ وهي ممارسة صعبة وجليدية في تجربته الشعرية، تحتاج إلى حيل فنية خاصة لكي تتمكن من أفراغ شحتها.

وإذا انتقلنا إلى شكل القطع وشكل السطر الشعري، أحسنا بلحظة الشاعر بإدخال القيم البصرية إلى عالم التجربة، لمزيد من

تصل بين الأنا ، فللماضى فى النموذج التالى يعود الضمير فيه إلى [هم] ، والأمر يعود الضمير فيه إلى [هى] :

- دخل الملوك دخلوا
- دخلوا دخلوا دخلوا - (ص ١٩)
- اعطوها بكاه
- اسعفوها لكى تصبر على
- فأنى آمن فى الله - (ص ٢١)

ونلاحظ فى السطر الأخير أنه بمجرد دخول ذات الشاعر انقلب زمن الفعل إلى المضارع .

ب - الصورة الشعرية :

والصورة الشعرية هى نتيجة للتفاعل اللغوى . ويتلقى قاسم تراكيب صورية تخص تجربته ، ويعبر عن حساسية خاصة فى التعامل مع اللغة ، وفهم دقيق لإمكاناتها . يستخدم الشاعر كلمة معرّفة فى أول كل سطر هى بمثابة صورة جزئية ، فيوحى من خلال التعريف بـ (ال) بين الهم والشجرة والرمل بوصفها أجزاء من الطبيعة من جهة ، والجرح بما هو ألم جسدى ونفسى من جهة أخرى ، فيتمزج الخارج بالداخل فى خضم الصورة الكلية :

الغم يقرأ المطر
الشجرة لمحو الریح
الرمل يحزم البحر ويزن السواحل
الجرح يصادق النصل بفتة
لكنه يفهم (ص ٩١)

ويواصل الشاعر تقديم وجه الإبداعى الأكثر أهمية من خلال الصورة التفاعلية التى تجمد قوانين التركيب اللغوية التقليدية لتبنى فهمها الخصوصى لطبيعة الصورة التى تخلفها التجربة وتبادل معها التفاعلية ؛ فالصورة فى تجربة الشاعر ترتد جذورها الأولى إلى الواقعين الخارجى والنفسى ، ولكنها لا تحدد هذه الجذور والمعطيات بل تمنحها دلالات أكثر عمقا وشمولية فى سياق نمو العلاقات الفنية داخل النص .

أنتم من الدرس وزراعة الوضغ

وإلجأ - (ص ٢٨) .

والسطر الثانى فى هذا القطع يثير لدينا الانتباه إلى هاتين الكلمتين : الزرافة - الوضغ ؛ فقد فقدت كل منهما معناها المحدد القاموسى ، فهذه ليست الزرافة الحيوان ، وذلك ليس الوضغ النصح ، والكلماتان خلقتا معنى جديداً ؛ لقد تخففت كل كلمة بالآخرى ، الزرافة قد تعطى ضياء الحيوان ، والزركشة الخارجية ، وسرعة الحركة الموجهة الطائشة ، والوضغ يعطى التثنية ، والقوانين ، والتاريخ الجاسد ، وامتزاج الكلمتين يعطى ذلك الاحساس العنيف بالرفض والمقاطعة .

وعنفوا طويلا واصبروا عليها

اصبروا (ص ١٠٠)

وكذلك يزداد الشعور الحزين عمقا من خلال الحروف المدونة فى قصيدة (تاريخ) ، التى تتكون من مجرد سطرين متتاليين ، فصنعتا الكلمة المدونة ؛ كانوا ؛ إحساساً بطول التاريخ وامتداده ، حيث تحول إلى مقبرة قديمة مقبضة ، تدفع الشاعر إلى أن يولول من خلال الوالوين المدونتين :

الذين كانوا كانوا .

(ص ٢٩)

أما من ناحية البنيان الصرفى ، والاشتقاق الحلاق الذى تفرزه التجربة ، فقد خاضت اللغة مغامرة وجعلت نفسها مضطرة إليها . عل أن خروج الشاعر المبدع عن قوانين النحو والصرف لا يعنى أنه ينسفه ، بل يعنى التخليق التدرجى منها . وعليها أن تراقب الأفعال الأتية : [هوزى الكون - ص ١٧] ، [تظل مرعوشة تنفض ، وترهش - ص ٢٤] ، [يستسلم ويساور الطريق - ص ٣٣] ، [مستطيرى القدم العالوية بتراب السياه - ص ١٣٠] ، [هو الساء يهشل بالسرج ضعفت - ص ١٤٩] ، [يتضمضض وهم يشرعون القلب به - ص ٦٧] ، [ولوشك الوضوح أن يتغمض - ص ٦٧] ، [سكوت وقصمت - ص ٩٩] .

فالشاعر هنا يلجأ إلى إعادة ترتيب البناء الداخلى للكلمة ، ويلجأ إلى الجيد دون المألوف ، معبراً عن المل إلى مزاج فى مغاير ، يفيد فى الوقت نفسه من التأثير الذى قد يحدث إعجاب صوتياً ملياً بالحركة ، من مثل « ترهش » ، « يهشل » ، أو إعجاب بالضعف والتهدم الداخلى ، من مثل « يتضمضض » و« قصمت » .

كما يستخدم الشاعر الحاصلة الإيحائية للفظ بحساسية دقيقة عندما يفيد من مفردات اللغة القرآنية فى قصيدته : « الدخول للملكى » ، أو مفردات من التراث العربى الإسلامى والصوفى ، أو يستخدم لفظة شبيهة بسجع الكهان أو ترتيل « ساحرات شيسكير » ، على نحو ما فى النموذج التالى ، جاعلاً السيف حجاباً تكمن فيه أسباب القوة والانهيار معا :

قلت للسيف

إلجأ اليه

سليل الخواضع والخواشع

مستطير الجنوح والخوف والحذيفة

خليل الخوارج واللواخل

مستغفر الوضول والصفائل

وارث الدم والسبايا

واهب الذئب والفتح - (ص ٦٩)

ويعمل الشاعر على تأكيد حضور الذات بقوة من خلال استخدام الضمير [أنا] من جهة ، ومن خلال استخدام الفعل المضارع من جهة أخرى .

ونلاحظ أنه إذا وردت أفعال تنتمى إلى الماضى والأمر فإن الضمائر

ونستطيع أن نتابع نموذجاً يعتمد على التفعيلة بشكل غير تام ، حيث تتخلل « فصول » السطور فتتألف بعضها ، ويتكفى بعضها من بعضها الآخر ، فينتج المتناوب عندئذ بالشعر ، وهي تجربة تعد من أخص تجارب « شطايا » الموسيقية .

وفي المستوى الموسيقي الثاني نعرض لعدد من التجارب الموسيقية والموسيقية التي تتخلل الكتابة الشعرية ، التي تشكل معظم ديوان شطايا ، حيث يتم التخلل تماماً عن النظام التفعيلي ، ويكون الاعتماد على قيم موسيقية تتبع من الإيقاع الشامل للتجربة .

في هذا المستوى يمكن أن نتعرف ظاهرة التكرار الصوتي ، الذي هو بمثابة إلحاح على القيمة الصوتية ، وتقمير مركبات موسيقية جديدة . والتكرار في « شطايا » يعمل على تأكيد الجانب الغنائي في القصيدة الجديدة ، ذلك الجانب الذي لا تستطيع أن تلغيه تماماً ، كما أنها لا تستطيع أن تعتمد عليه كلية فيفقد لها شخصيتها وإضافتها للتميزة . فالجانب الغنائي إذن جزء من الصغيرة العامة ، كما أن التكرار مغزى آخر ينفذ الرؤية الكلية للتجربة ، من حيث التعبير عن الرغبة في الامتلاك ، واحتواء أشياء العالم ، وإعادة العلاقة المحيطة بها ، والمحضور القوي فيها .

في إحدى القصائد في بداية الديوان يكرر الشاعر كاف الملكة على النحو التالي :

فتلك القوافي التي
تملأ الألق لك
لك لك لك
لك (ص ١٤)

وفي إحدى القصائد التي ينتهي عندها الديوان يقول :

ويفتح نوافل لي
لي
لي (ص ١٥٣)

و (لك) هنا تساو (لي) لولا أن الأولى كانت في قصيدة القناع لمخاطب فارساً من التراث ، والثانية جاءت في قصيدة للمناجاة الذاتية ؛ فالشاعر يبدأ الديوان بفتح ذلك القوس الامتلاكي ولا يغلقه إلا في نهاية الديوان ، بعد أن يكون الحيز الشعري قد أسهم في تأكيد فكرة الامتلاك من خلال عدة أساليب .

وفي قصيدة (ولوج - ص ٧١) يأخذ التكرار قيمته من كون القصيدة ومضة مكثفة تتكون من جملة متكررة ، في قلبها مساحة فارغة :

أملك الآن أن احتضني بالكتابة

أملك الآن أن احتضني .

والفراغ الأبيض بين السطرين الشعريين هنا يمثل جزءاً أساسياً في بناء القصيدة . ونلاحظ أنه عند تكرار الجملة حذفت كلمة (بالكتابة) ليؤكد الشاعر معنى توسيع الامتلاك ليزيد من تكثيف الحالة التي بدأت يفرض الشاعر واكتشافه الإمكانية الإيجابية ، بإزاء

ومكدا تكون قدرة الشاعر على إيجاد التجانس والتفاعل الخلاق من خلال المتناقض والتباين ، فيضى بذلك إلى الطراوة ، ويعمل على إعادة إنتاج اللغة . عندئذ يمكننا أن نرى لونا م تراه عينونا التي لا ترى سوى ألوان التشوهر السبعة ، فيفسر « الظلام الأبيض » (ص ١١٩) ، وكذلك يصبح هناك صليل للجسد (ص ٩٦) ، وغفوة للمشب (ص ١٥٧) . وهناك كذلك استخدام خاص لأدوات البلاغة التقليدية ؛ فإذا راقبنا أداة التشبيه « مثل » في النموذج التالي وجدنا أنها وضعت بين متناقضين وليس متشابهين ، على نحو يليق قيمتها التشبيهية ، ويصنع من الطرفين للتناقضين نسيجا ذا طبيعة خاصة :

وأهرق صمغي مثل ناقوس مجنون . (ص ٥٦) .

ج - الموسيقى :

والموسيقى في ديوان « شطايا » تتنوع في أشكال مختلفة ، بدءاً من اعتماد فكرة الوزن حتى الاندماج المارموني - إن صح التشبيه - موزعا بطريقة محسوبة ، تصعد من داخل المتطلبات الجمالية للتجربة ، ومعتاقا كل المستويات الأخرى ، وساعيا للكشف عن مغزى الارتباط بين زين الإشارات الموسيقية والنشاط اللغوي بشكل عام .

وأول المستويات الموسيقية في « شطايا » هو اعتماد الوزن التفعيلي . وأولى للملاحظات على التفعيلة هو أن القصائد والمقاطع الموزونة كلها تأتي في التفاعيل : « فعلن ، فاعلن ، مضاعلن » ، وهي الأقرب إلى الشعر ، حيث تتيح حرية موسيقية ، وإيقاعات قريبة من إيقاعات الكلام العادي .

ونلاحظ هنا اختفاء تفعيلة مثل « مفاعيلن » والراقصة من الديوان كله . وهذا يبرهن على محاولة الشاعر أن يجاوز قيم التطريب ، والاحتزاز الموسيقي التقليدي . وكذلك تنلر تفعيلة « فاعلاتن » الممتدة ، التي تسمح بالتأمل الرومانسي والتطريب أيضا . ومن بحر المضارب وتفعيلته « فصولن » نجد قصيدة كاملة هي « الشيخ » - (ص ١٤٩) . وقد ناسبها هذا البحر من باب مطابقة للحركة في القصيدة ، التي تبدأ وتنتهي بمعنى التجذيف . ولما كانت القصيدة كلها مجرد مقطع في القصيدة الكبيرة التي هي الديوان ، فقد كان الالتزام الصارم بالوزن فيها تبريراً في النظام الموسيقي الشامل .

وكذلك هناك قصيدة قصيرة هي « زبون » (ص ٣٨) ، أتت في بحر المتداول ، واستغندت كل فضائله المحتملة (فاعلن ، فعلن ، فعلن .. الخ) . وقد استغلنا كل هذه التفاعيل منفصلة في قصائد كثيرة ، ولكنها اجتمعت هنا كلها في صورة مكثفة في قصيدة قصيرة ، على نحو جعلها ملحاً مثيراً .

وأخر القصائد الثلاث للموزونة في البحور التقليدية هي قصيدة « إذ » - (ص ٧٢) ، وقد جاءت في شبه تفعيلة (مضاعلن) ، حيث هربت أجزاء كثيرة في القصيدة من صرامة البناء التفعيلي .

أما ثل المستويات الموسيقية فهو المستوى الذي ينتج فيه الأوزان أو التفاعيل التقليدية على نحو يشكل موسيقية جديدة على الأذن الحرة .

(الفاء) مع حروف المد واللين في هذا المقطع تمنحنا الشعور بالامتداد ، وتصبح خلفية لصوت الريح والتأمل والتجربة الطويلة .
ويمكننا أن نلاحظ - كذلك - انتشار حرفي (القاف والميم) في النموذج التالي ؛ وهما يوحيان بفرغة الفقايع البحرية كما لو كان الشاعر يريد أن يشبع جواً بحرياً ، مطوعاً للموسيقى الصوتية لخدمته :

فيدخل البحر في الأروقة
أصغر من غرغرة القواقع
مخنوقة

حتى لكأنه لا يكفى قبعة (ص ١١٣)

كما أن التكرار قد يأخذ نظاماً تدخلياً على مدى قصيدة كاملة ، ولي قصيدة - اعتراضات القصيدة - (ص ٣٩) نقراً :

لا أنا ذاكرة الناس
ولا غيمة تسكن الجبل
أنا المحو
المحو والتناسي
حيث ينفي هوأى
هوأى
يففو على صحوة الناس
أغفو
ولا أتذكر

وإذا جردنا القصيدتين من الكلمات غير المكررة فيمكننا أن نلمح توترياً بنائياً خاصاً تنظم فيه معطيات القصيدة :

لا التالية
المحو
المحو
هوأى هوأى
أغفو
أغفو
لا التالية

حيث يبرز نسق هندي تجريبي ، تبدأ القصيدة فيه وتنتهي بلا التالية ، القى تصنع إطاراً للقصيدة ، وتأخذ (هوأى ، محو) مكان القلب أو المركز من القصيدة ، يسبقها تكرار (المحو) ، ويليهما تكرار (أغفو) .

والقصيدة بذلك تصبح أشبه بالمخمس الزخرفي العربي في لغة الفن التشكيل ، حيث يشغل مطلع الفن العربي التجريدي ، الذي تنتهي وحدته البنائية من حيث تبدأ . ووفقاً لهذا المنطق الهندسي أيضاً يتم توزيع أفعال الأمر في مكان آخر بشكل دقيق ، فتأتي متراكبة بعضها فوق بعضها ، ويتولد كلاً منها متعلق . أما الفعلان الأول والأخير فيليهما فعلاً أمر إضافيان ، فتصبح للمجموعة كلها أشبه بفاصلة موسيقية شديدة الانسجام ، أو تشيد داخلية في قلب التوزيعية الأوركستراية . [انظر ص ١٠٠] :

الفسراغ والطشيم والإحباط السلى يحسد الفسراغ الأبيض ، ثم يتكرار البيت بعد حذف الكلمة الأخيرة منه ، لتتسع الرؤية .

إن ظاهرة تكرار كلمة بعينها تنتشر في البدويان كله ، تسهم في حالة التجوى التي يبنيها الشاعر من خلال قصائده ؛ كما أن هذا التكرار يمنح الكثير من ثراء الدلالة ، من حيث إن الكلمة المكررة تبدأ في كل مرة في الانحراف عن معناها لتؤدى دوراً جديداً في خدمة المضمون الذي يريد الشاعر توصيله ، مثلاً رأينا في النموذج السابق ، عندما تكررت كلمة (أملاك) ؛ فهي في المرة الأولى كانت أقل دلالة ، وفي الثانية كانت أوسع ؛ ففى العبارة الأولى كان الاحتفاء مقصوراً على الكتابة ، في حين أن احتفائه في العبارة الثانية كان شاملاً وكلياً . ونستطيع متابعة المزيد من النماذج التي تتكرر فيها الكلمة ، بكل ما يملكه هذا التكرار من قيم موسيقية ودلالية :

- يطلع الموسج بأسفاً
بأسفاً
بأسفاً (ص ٨٧)
- يمزج صبر القواقع
بالرمل والرمل والرمل
الرمل في السرج (ص ١٤١)
- ترنعت في حرق لم
جدلت
جدلت
جدلت (ص ١٥١)

كما يقدم الشاعر تجارب أخرى يتم التركيز فيها على تكرار حرفين متجاورين ، على نحو يضفي على المستوى الصوتي تشافهاً ذا طبيعة خاصة :

وللبنددية كعب يكتمل بالأنكاه [ص ٥٤]

إن (التاء) في آخر كلمة (للبنددية) ، مع (كاف) كلمة (كعب) ، يتكرران في (يكتمل) وفي (الأنكاه) . ونلاحظ قدرة هذين الحرفين على تجميع صوت الطلفة من جهة ، كما أنها يلتحمان بالبناء الصوتي للمقطع كله .

ولعلنا نذكر بيتاً للشاعر العربي القديم ، جسده فيه جمال الريح ، حين تحدث عن غناء الطيور في شطرة مليئة بحرف الصاد ، التي يحدث صوتاً يشبه الصغير ، فكان العناق بين الممي الذي يريد أن يوصله الشاعر والصوت الذي يصدر عن الكلمات كما لو كانت هناك موسيقى تصويرية خلفية :

جاء الريح بزهرة المتسائل
والفصن يرقص من صغير البابل
ولنتنظر إلى تكرار الفاء مع حروف مد مختلفة في المقطع (ص ٦٠) :

أدخلت الحروف في فوضى
وفوضتها أمرى
فأضات روح الحرف في روجي

وهيأ قنانيها
وعتوها طويلاً
واصبروا عليها
واصبروا

كما يتكرر الشاعر طريقة جديدة في التفتية ؛ فنجد أن حركة الحرف الأخير نفسها تختلف ما بين القسم والكسر والفتح ، فيحدث للـك نوع من التداخل المتقطع ؛ فتدخل بتكرار الحرف ذاته وانقطاع بتغيير حركته . وهذا التوتر الذي ينتج عن هذه الحالة يكون متسقاً مع المعنى الذي يفرض إليه المضمون الشعري :

النوم
في النوم
تبكي في النوم
ما الذي جعل الطفلة تبكي
في النوم
ولا تحلم (ص ٣٨)

وحروف اللد في التجربة الصوتية في ديوان «شظايا» لها شأن كبير . وفي قصيدة « تكوين » - (ص ٤٠) يحاول الشاعر بشكل ذكي أن يوازن بين قصر القصيدة الشديد - فهي تتكون من كلمتين - و الصوت المعتدل الذي تطلقه حروف اللد ، وكانت الحروف المملوءة هي الحل الأنسب لتلك المعادلة ؛ فالحرف المملوء هنا يخلق إيقاعاً بالعمق ، وخصوصاً أن القصيدة تطمح إلى أن تقول الكثير من خلال كثافتها الشديدة ؛ فهي تعبر عن علاقة الرجل بالمرأة ، وعن علاقة المادى بالمعنوي ، وتعطي دلالات متعددة بين اتحناء المعاناة ، والمحنو رمز العطاء :

أنحى
لأحتو

ولن مقطع آخر يلبس للد ثوب الغالية ، فيحدث نوعاً من التداخل بين المسائلتين . وللد هنا - موسيقياً - هو أنسب شكل لإنهاء السطر الشعري ؛ لأنه يشع حس المتابعة الذي تعلمت بقية المستويات الشعرية على خلفه .

أهمي يأسي
أحلم أن أكون شاعراً
أمزج العناصر وأزهزه لها
أنافضها ، ألقها
وأبني جسوراً مكتظة
لا لأحد نسحة عليها
يأسي
معي أصير شاعراً ؟
معي ؟

د - التجربة :

وتجربة الشاعر في هذا الديوان تسمى لأن تتيح للحضور الذاتي

مساحة واسعة . لذا فهي تميل إلى المونولوج أكثر من ميلها إلى الديالوج . ويتشتر ذلك الحس في التصايد متيحاً فرصاً للتوتر الذاتي الذي يثرى النص ويعد ترتيب علاقة الشاعر بالواقع المحيط به ، من خلال شحنة التفاعل بين الأنا الصغيرة والأنا الكبيرة الجماعية . ولتتابع واحدة من الممارسات المونولوجية عن طريق استخدام فعل القول (قلت) :

- قلت أزواج الموج بالذخائر
لجأت إلى البحر
ولكنني وحيد على السواحل
والقوارب مفقودة
مرصودة للتجارة والحدوف (ص ٣٤)
- قلت للسيف
أيها المجهين (ص ٦٩)
- قل من الرؤية
من وعدنا (ص ٧٧)
- قلت بأصدقائي الذين في الاحتمال
البسوا أظفار الضبع
وهيئة الذئب
وتعالوا (ص ١٥٣) الخ ..

كما قد تأمل التجوي صيغة الاستفهام ، فتبدو كما لو كانت تحدياً نبيلاً :

- من يقرر أن ينازل
قصيدة لا تهزم ؟ (ص ٩٣)
- من يجاور
لغة الماء في وحشة المدينة ؟
من يجاور ؟ (ص ٤١)
- من يعدل الكون وينصن المجرة ؟ (ص ٦٠)
- من رأى بحرأ ضيقاً مثل هذا ؟ (ص ١١٢)
- من يقيم الجنسن المحايد فينا ؟ (ص ١٥٢)
- من لي ؟
- من لي ؟
- من لي ؟ (ص ١٥٥)

هـ - الأسلوب :

يغلب لدى الشاعر أسلوب وصد الأشياء ، واستخدام حروف المعطف على نحو تراكمي متكرر . وينطوي هذا على قيمة تأملية ، تولدت من المعاني الأساسية في تجربة الشاعر ، ومنها الرغبة في إعادة امتلاك الأشياء ، وإعادة تفتيحها وإيقاع بذلك الثقل الذي يقع على كاهل الإنسان المعاصر ، مترسباً من مراحل التاريخ العرقي المختلفة . وما هي ذي مائلته مفتوحة لكل القوى المتعددة ، التي حركت ذلك التاريخ ؛ فهو يريد أن يكون امتداداً وأصياً لجلود الرفض العرقي . يقول في قصيدة « عشاء المحبة » :

تعاقت سمة مهمة من سمات الأدب الشعبي ، تحول إلى قانون بنائى ، فلاحظ تكرار الاسم للجزور باللام في هذا المقطع :

لست للتشيد
لكن للمشارد من عتمة القنبيلة
للخيل وهى تمحرن (ص ١٢٣)
وكذلك تكرار فعل الموت ومصدره :

كأن لم يطق الموت يلا موت
فمات (ص ١٢٧)
وأيضاً تكرار الفعل المضارع :
أفراسه تتدافع فى تشجيع
تشجع السواحل
وتقلع المراسى
أفراسه . (ص ١٤٠)
وكذلك :

بذاكرة الكلاب المخلصة
بروعة الوعول

وسيامة الثعالب (ص ١٥٤)

وهنا يتكرر فعل الأمر ثلاث مرات :

فاسترجمى وأرجمى
واستعبدى عنصر المدايعة . (ص ١٦٣)

كما أن هناك قصيدة هى قصيدة «الريح» تتكون من مقطعين ، كل منهما يتشكل فى تراكيب ثلاثية :

يرته الأيام
تحيل رهيف مشهود (أ)

انظروا إلى هذا النصل
كم هو بأسل بارق
ويبتظر (ب)

والشكل الخارجى للقصيدة فى ديوان «شفايا» ينقسم عموماً إلى ثلاثة أنواع :

أولاً القصيدة المتوسطة الطول ، وثانياً القصيدة القصيرة ، وثالثاً القصيدة الشديدة القصر (الومضة) ، وهى تجربة جديدة فى إنتاج قاسم كله ، حيث تتكون القصيدة من سطرين أو ثلاثة .

وتجربة القصيدة الومضة تلك ، أو (المكرو قصيدة) كما سماها ناقد قبلاً ، هى قصيدة قليلة الانتشار فى الإنتاج الشعرى العربى بعمامة . ولعل أدونيس هو أشهر من كتبها . وهى قصيدة جديدة على الأذن العربية التقليدية ، التى لا تطرب إلا للتناغمات الصوتية الممتدة

..... لعابرى السيل
للصعاليك والزنج والخوارج والدراويش
والمصوص

والمقصوفة والقرمطة والقراسة (ص ٧٣)

وهو كذلك يرى فى السيف احتمالاته ومعانيه المتصددة ، لاقى أسهمت بأدوار متنافسة فى صنع الحياة العربية ، فيخطب السيف (المجهين) بأنه :

سليل الخواضع والخواضع
مستبطن الخنوع والخوف والخدمة
غليل الخوارج والدواخل
مستتر الوعول والصافيات
وارث الدم والسيابيا
واهب الذبح والفتح . (ص ٦٩)

غير أن الأسلوب الشائع لهذا الرصد يعتمد على استخدام ثلاث مفردات متتالية ، أو ثلاثة معطيات متتالية ؛ وهو أسلوب مستفيض فى كثير من قصائد الديوان :

- ملى الماء والنبات والآيات . (ص ٦٤)
- تحسوا الصارية والطقس والمناخ . (ص ٩٦)
- ولها نخل ويخيل وزعفران . (ص ١٠١)
- والشعر أجنحة وألق وحسين . (ص ١٠٢)
- ويهديك غوائم وأختام وغوفاً . (ص ١٠٥)
- للحرور ضد القواميس والنحو والفصريف . (ص ١٢٤)
- وحذا الحشبة والحرقعة والخرافة . (ص ١٣١)
- بوسمهم أن يعموا القهوة والنوافذ والدفاتر . (ص ١٤٧)
- بوسمهم أن يسبحوا الأشجار والنهر والأساطير . (ص ١٤٧)
- يبحث عن سرير وعن قهوة وسيف لا يعرف الوهن . (ص ١٣٧)

● أدخل أذراج الريح

والأغنية والسعال الصديق . (ص ١٣٩)

ومن وراء ذلك الأسلوب نستشر مزاياء عدة ؛ منها ما هو بنائى ؛ ومنها ما هو موسيقى ؛ فليفتنا إلى الإيقاع ، كما يحدث فى بداية المسرحية التقليدية عندما نسمع إلى ثلاث طرقات ؛ ومنها ما هو معنوى ؛ إذ يظل المعطوف والمعطوف عليه فى حالة قلقه يحسها المعنصر الثالث المعطوف أيضاً .

وقد وصف علماء الأدب الشعبى هذه الظاهرة وقصروها ، حيث احتضت بها الأساطير القديمة والمعتقدات الشعبية . فعمر الإنسان (ولادة - حياة - موت) . ويقولون فى المثل الشعبى (الثالثة تأتية) . ويظل الحكاية الشعبية فى ممارسته لطقس الخروج يتغير بين ثلاث طرقات ؛ وهكذا . وهذه الثلاثية المنتشرة فى أساليب قاسم التعبيرية التى

وهناك أسلوب آخر يتمثل في قصيدة الومضة هو المناجاة الغائية القصيرة ، حيث يتحدث الشاعر عن نفسه الغارقة في تيه العالم ، وعن اغترابه الذي هو انعكاس لاغتراب عام في مجتمع عربي مقهور ، ثم يجعل من الحلم أداته الإيجابية :

تقول قصيدة « العاشق » - (ص ٦٦) :

أنا ولد تاه

وأخوان هواي

ولا أجد في نية الحضور .

وتقول قصيدة من سيرة الألف المألوف - (ص ٤٦) .

بدأت

وحيداً

ولم أزل .

وكذلك قصيدة « فصل الحلم » - (ص ٧٩) :

أيها المستحيل الرابع

ارفق بي

وتحقق .

أما الأسلوب الأخير فيعتمد عل الصيغة الإخبارية ، التي تدعى البساطة ، خفية أبداًها العميقة . يجبرنا الشاعر في بساطة أنه رأى الأنخس يفز الجبل وينأوشه ، فإذا حياة كاملة تناوش الموت ؛ وهامو يجبرنا بأن الأطفال عندما تنظروا إلى وطنهم أصابهم الفزع ؛ فهنا طفولة تخاف وطنها وتضرب عنه :

قصيدة « إغواء » - (ص ٥٢)

رأيت الأخضر يغلب الجبل

ويغويه .

وتقول قصيدة « الخريطة » - (ص ٩٥)

ينظر الأطفال إلى الوطن العربي

فيهللون .

وقصائد الومضة كثيرة في الديوان ، وقد تم توزيعها بين القصائد على نحو أكسب المجموع الشعرى تنوعاً وتكاملاً . ولق داخل هذا التقسيم كذلك توزعت خمس قصائد أخرى سميت بالمحاولات ؛ وكلها - منذ المحاولة الأولى حتى الخامسة - تعبير عن مكابدة الشاعر عملية الكتابة ذاتها ، ومعاناته السطح الأبيض للورقة . يقول في المحاولة الخامسة (ص ٨٦) :

الورقة البيضاء

سيدة الكلام

وعبيدة القراءة

بيضاء بعد الكتابة

وتنظّل ببيضاء .

والمتساوية الأطوال ، في حين تنسق القصيدة الومضة تلك مع روح التكثيف والمناجاة واللمحة ، التي تنسم بها الحداثة الشعرية . وتسلك قصيدة الومضة عند تقاسم حنكاً خمسة مسالك :

١ - التكرار . ٢ - التضاد . ٣ - التسؤل . ٤ - اللونولوج القصير أو المناجاة الذاتية قصيرة المدى . ٥ - الصيغة الإخبارية .

والأسلوب الأول (التكرار) يتضمن معنى الإلحاح والثبوت ؛ منها هي ذى التوبة تتكرر ، والتاريخ يطرح قانونه ؛ والشاعر يلزاه كل الإحباطات يمتلك ما يحضى به ، ويدفعه إلى الاستمرار :

يقول في قصيدة « المسيح الثاني بعد الميلاد » (ص ٣)

● أيضاً

ساموت أيضاً .

● أما قصيدة « تاريخ » - (ص ٢٩) فتقول :

الذين كانوا

كانوا .

● وقصيدة « ولوج » - (ص ٧١) تقول :

أملك الآن أن أحضى بالكتابة

أملك الآن أن أحضى .

والأسلوب الثالث في قصيدة الومضة هو التضاد ، بما يشيعه من مفارقات وبسفرية ؛ فالضحك والموت سيان ؛ وما هم أولاء المفرضون سوى من القوالب يشلون مآركهم المزيفة ؛ إلخ :

تقول قصيدة « الفرح الأول » - (ص ٦٣) :

ضحك

لأنه مات

وتقول قصيدة « لغة » - (ص ٧٦) :

فعل ناقص

ونحاة الكوفة

يستبسلون .

أما التسؤل بوصفه أسلوباً ثالثاً فهو وسيلة تخفيف بالتلطف إلى الاشتراك في القصيدة ، وإعادة التفكير بإزاء ما يحيط بنا من إيجابيات جاهزة مستقرة . والشاعر يتساءل عن موضع لقلعه في هذه الأرض الزجاجية التي لا تمنحه شيئاً ؛ فهي مخلقة في وجهه مثل لغة الحب التي رفضت أن تمنح الشاعر البابل القديم خصوصيتها . وكذلك يتساءل الشاعر في قصيدته التي هي أبهى ما يملكه في مواجهة واقع مغلق .

تقول قصيدة (« تكوين » - ص ٨٤) .

وجراحة هذه الأرض

أين أضع قدمي ؟

وقصيدة « قصيدة » - (ص ٩٣) (ص ٩٣)

من يقدر أن يتأزل

قصيدة لا تهزم ؟

وجودهم ؛ فالشاعر الذي يضيف إلى مسيرة الإبداع هو الذي يستطيع أن يتعلم من كل ما هو مضمون في تراثه ، ويستطيع في الوقت نفسه أن يجاوز سلبياته ومعطياته ، التي أدت دورها ، ولم تعد قادرة على أن توهج مرة أخرى .

ونجربنا الشاعرين على عبد الله خليفة وقاسم حداد ، قد حققنا تلك المعادلة في اقتدار حقيقي ؛ الأولى تعالج غنائية القصيدة العربية بإثراتها من خلال حوار بين عدة مستويات رئيسية ، والثانية تطرح مشروعاً شعرياً يختلف جلياً عن النمط الشعري التقليدي ، دون أن تتخلل عن التراث ، وعن روح البحث الدائم عن أواصر الصلة مع ما ينبغي أن يستمر ، وأن يسهم في السعي نحو خلق رؤية شعرية عربية جديدة .

إن التحدي الذي تخوضه التجربة الشعرية في البحرين ليمتد مع التجربة الشعرية العربية كلها ، في توجهاتها الرئيسية على الأقل ، من حيث إن الواقع الاجتماعي الذي يتغير بالتسارع وسرعة إيقاع سيزم حاجات إنسانية مطردة النمو .

وفي الوقت الذي تطرح فيه مشاريع فكرية واقتصادية وسياسية على كل المستويات ، ينبغي أن يبادر المبدعون والشعراء إلى طرح مشاريعهم الشعرية الجديدة ؛ تلك المشاريع التي أعادت النظر بقوة إلى خصوصية الفن الشعري في إطار علاقته بالواقع الاجتماعي الذي ألفره ، والذي دفع به إلى طريق التفاعل والإضافة .

كما أن التطور الصحيح يفرض على المبدعين أن يتجهوا إلى الماضي ، وأن يوجهوه ، لا أن يسمحوا له بأن ينفي خصوصية

المصادر

أولاً : دواوين الشعر :

- ١ - ديوان « إضاءة للذاكرة الوطن » - على عبد الله خليفة ، دار الفند ، البحرين سبتمبر ١٩٧٧ .
- ٢ - ديوان « ضلالي » - قاسم حداد ، دار الفنون - بيروت ١٩٨٣ .
- ٣ - دواوين قاسم حداد الأول : « البشارة » ، ١٩٧٠ ، و « خروج رأس الحسين من الملك » ١٩٧٢ ، « الدم الثاني » ١٩٧٥ ، « قلب الحب » ١٩٨٠ ، « القيامة » ١٩٨٠ ، و « التهادن » ١٩٨٢ .
- ٤ - ما قالته النخلة للبحر - دراسة عن الشعر المعاصر في البحرين - .
- ٥ - علوي الماشي ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ١٩٨١ .
- ٦ - القصيدة القصيرة في الخليج العربي ، إبراهيم عبد الله غلوم ، (٤٧) منشورات مركز دراسات الخليج العربي ، البصرة ، العراق ١٩٨١ .
- ٧ - نحو رؤية جديدة لتاريخ الثقافة في البحرين - مقالة - على عبد الله خليفة ، جريدة الأصوات البحرينية ١٨ فبراير ١٩٨٤ .

نماذج للمرأة

في الفعل الشعري المعاصر

عبد الله الغذامي

حتت إلى ربّاً ونفسك بأعادت مزارك من ربّاً وشعباكما معا

رويت لعدد من الشعراء ، وذلك لتقارب مستوى الأداء الشعري فيها مع مستويات هؤلاء الشعراء الذين يوجد بينهم الجنس الشعري الذي شهروا به . وإن نجيب اليوم من مجانس الأداء الشعري في الفصائل الحديثة إذ إن جنسها الشعري الواحد يدفعها نحو حس فني يتماثل مع بعضه لأبداً (لغة فنية قائمة فوق الخصوصيات) ، كما يقول بروكلمان مع تغير كلمة لعجات إلى خصوصيات . وفي الشعر العامي نجد أن هذا النوع من الشعر يكاد يكون نوعاً واحداً ، ما بين النبطي في نجد والحليج والحيف في الحجاز واليمن ، عمل البرغم من اختلاف اللهجات المحلية . وهذا يرهان يؤكد ما نقوله من جماعية لغة الشعر ، ومن ثم كونها العلامة على أصحاحها فيما يصرحون في ولها يسطنون . ولذا وصف الله الشعراء بصفات منها أهم (يقولون مالا يفعلون) (١) . وكان في ذلك إشارة إلى أن شعرهم ليس دليلاً عليهم بأنفسهم بما هم أفراد ، ولكنه أشمل من ذلك بما أنه قول لا يختص بالشعور أو بالفرد وإنما هو يشمل اللا شعور ومنه عن الجماعة فهو ليس (فعلاً) للفرد ولكنه - فحسب - قول للفرد ، ولذا نسبت الآية للشعراء القول ونفت عنهم الفعل ، لأن الشعر قول جرى على ألسنتهم ، أما ما قبله من فعل فهو نتائج عن موروثهم الجمعي ومتجه إلى مجتمعهم صاحبة ذلك اللسان .

ومن هنا فإننا إذا ما أردنا سير جماعة من الناس فإن طريقنا الوحيد إليهم هو لغتهم الأدبية (والشعرية خاصة) ، وإذا ما قمنا بتشريح نماذج من خطابهم الشعري فإننا سنكشف بذلك جوانب من المبركات الخفية لمشاعرهم ، وهي مشاعر قد تخفي في الاستعمال العامي للغة ، لكنها تبرز في لغة الشعر ، لما لهذه اللغة من سمات فنية راقية تتسلط على الفرد فتغني خصوصيته ، وترقي به إلى جماعة شاملة توحيده مع الآخرين وتجعله ناطقاً باسمهم ، يقول عنهم مثلاً يقول هم . وهو إذ يصنع القول فإن الجماعة تصنع الفعل ، ومن هنا فالشعراء (يقولون

١ - يؤكد بروكلمان (٢) جماعية اللغة الشعرية في الجاهلية من حيث إنها لغة تسو فوق كل اللهجات في حين أنها تتغلى من جميع اللهجات ، وينقل عن سوير بلوم قوله إن مثل هذه اللغة الفنية (توجد أيضاً عند شعوب أقل مرتبة في الثقافة) . وبروكلمان يقول كلامه هذا في صدد تنفيذ رأى من يترجم أن يكون الرواة والأبناء قد اخترعوا الشعر الجاهل ، بصحة أن ذلك الشعر جاء خلوا من تنوع اللهجات ، وأنه ذو مستوى فني مغاير لتعدد اللهجات ، وهذا وهم يره بروكلمان بمقرئته هذه عن جماعية اللغة الشعرية ، وتساها عن لغة (الاستعمال العام) على نحو يتج عنه لغة فنية راقية يتوحد في التفاعل معها الشعراء كافة مهما كانت أصولهم القبلية أو مصادرهم الجغرافية ، وهم بللمك يجاوزون حدود القبيلة والمجتمع ليؤسسوا لغة فورية واحدة من خلال القصيدة . والذي يفتينا - هنا - من هذه المسألة هو ما يقضى إليه مفهوم جماعية اللغة الأدبية من كونها العلامة الحقيقية (والوحيدة أيضاً) على الجنس الجمعي لهذه المجموعة البشرية المتفاعلة مع تسمية اللغة . أي أن لغة الشعر بعد تسليها على الخصوصيات العرقية والجغرافية قد أصبحت أداة لقياس الجنس الشامل لأصحابها ، لا من حيث هم أفراد ، ولكن من حيث هم جماعة ذات رصيد حضاري محسوس وأخر غير محسوس ، ومن هنا فإن الشعر هو تجل للأشعر الجمعي بمقدار ما هو تجسيد لعال الإنسان الشعوري ، ومن هنا يكون الشعر نقطة الالتقاء بين هذين العالمين الأشعر والشعور ، كما أنه نقطة الالتقاء بين الفرد والجماعة بحيث تلعب الفوارق وتتلاشى الخصوصيات لتحل (الجماسية) وتكون سمة للشعر بما إنه لغة التماسي والتوحد . وإن ما هو ملموس من قيام كل جنس شعري على مستوى فني واحد يجمع بين كافة شعراء ذلك الجنس هو دليل حاسم على ما نذهب إليه من جماعية لغة الشعر في مقابل خصوصيتها ، والأمانة على ذلك كثيرة منها ما لمسه بروكلمان من توحيد لغة الشعر الجاهل ، ومنها ما نراه من تقارب لغة الشعر العلوي حتى إن قصيدة مثل قصيدة (٣) :

هذه هي الدلالات الصريحة للمثلين ولن نغفل عن دلالات أخرى أبعد غوراً من تلك ، وهي أن هذين المثلين مازالا حين على السنة الناس حتى يومنا هذا . وأحدهما هو من أمثال قبيلة هليل : وهي قبيلة حفظت مكانتها عند الجاهلية الأولى حتى اليوم ، وهو الموقع القائم ما بين خطي عرض ٢٠ و ٣٥ شمالاً^(١٧) ، في الطريق ما بين مكة المكرمة والطائف على تخوم خط المجاز وواحد تيمان ونخلة ، غير بعيد عن سوق عكاظ^(١٨) . فهي قبيلة لازمت مكانها ، وملزمة المكان علامة على ملازمة التقاليد والاحتفاظ بالموثوث . ومن هنا تأتي أهمية العلاقة ما بين القبيلة الراسخة وهذا المثل المنطوق الذي بمد تقليد (الواد) من الجاهلية إلى اليوم ، ليس من باب الفعل المألوس ولكن من وجهة الإحساس المخوِّف .

وما الأمثال إلا علامة على ما في اللاشعور الجمعي من أحاسيس مطمورة . وتريد المثل على الألسنة دليل على هذه الرغبة التي تتجلى من الظهور للعلن ولكنها تتسلل عبر الكلمات لتضفي بكونها ، وإن بالقول دون الفعل كحال الشعراء الذين (يقولون ما لا يفعلون) . والمثل للملك صورة للحس الجماعي ، ويكفي أنه قول بلا مؤلف ، وإنما مؤلفه قائلوه مثلاً أنهم هم خيلوه ، لما فيه من تحقيق لرغبتهم المكتوبة ، مما يجعل الواد موقفاً للرجل من المرأة على أنها عورة لا يسترها إلا الزوج الذي صممه للمثل (ستر) ، وإلا فليس لها إلا القبر .

وهذا الموقف هو اجترار للموقف الجاهل القديم من المرأة التي نظرت إليها الجاهليون (نظرتهم إلى الشيطان) ووصفوها بالكيد (وعدت المرأة كاسية في المكر) وسخرها من عقلها (ولعلها قالوا) (إن من الحق الأخذ برأي المرأة) فكانوا إذا أرادوا ضرب المثل بضعف رأي وخطله قالوا عنه : « رأي النساء » و « رأي نساء » وقالوا : شاوروهن وخالفوهن^(١٩) .

ومن الأشياء الدالة ماورد من المرأة من كتابات أوردها جواد على منها : العتية والنمل والقارورة والبيت والدمية والغزل والغيد والزنجانة والقوصرة والشفة والتمجة .

وهذه الكُتبي تتم من صفات منها الإتيان والعطاء ، مثل الشفة والتمجة والقوصرة (بمعنى وعاء التمر ، وكنائس من المرأة - القاموس) .

ومنها للشفة مثل الدمية والزنجانة . ومنها الوطء مثل العتية والنمل . ومنها سهولة الكسر مثل القارورة . ومنها الحفظ مثل البيت والمقصورة (بمعنى للتمعة في بيت لا تتركه للعمل) . ومنها الغيد مثل القيد والغزل (بالضم بمعنى واحد الأغلال ، ومنه قيل للمرأة السنية الحلق خلق فعل^(٢٠)) .

وهذه صفات تحمد المرأة على أنها (شيء) يستغفنه الرجل ، إما للإتيان أو للتمعة أو للقارورة . ولذا صارت المرأة في الموقع الضعيف ، وصارت الأثوة علامة ضعف وفلة ، ولذا قال أبو النجم العجل^(٢١) :

إن وكل شاعر من البشر
فسيطأه أنثى فسيطأه ذكر
فاغترأ بالذكورة ، متعالياً ، بما في مقابل ضمة الأثوة وصغارها مما يفرض على الـ الاستكثار كما يقول في الشطر التالي لذلك :

ما لا يفعلون) . وسوف نسعى في هذا البحث إلى سير غروب المرأة في الفعل الشعري ، على أساس أن ما نصل إليه من مناخج هي في حقيقتها تجليات للتصور الباطن لدى أصحاب هذا الموروث الشعري . وقيل الخوض في ذلك مستغف قليلاً عند لوحة المرأة في الموروث العربي .

٢ - صورة المرأة في الشعر العربي

٢ - ١ صورة الموت

من الأمثال الحية في الجزيرة العربية مثل يقول : (البنت ما لها إلا السر أو القبر) والمراد بالسر الزوج ... وشرح عبد الكريم الجوهري هذا المثل بقوله (إن البنت لابد لها من أحد أمرين إما أن تزوجها وتستترها وتستتر نفسك ... وإما أن تدفنها وهي حية في التراب . وهذا نستر عورتها السر الأولى^(٢٢)) . ويتجاسس هذا المثل مع آخر مطابق له يقول : (البنت للجزع وللأقرب) ومعنى هذا أن البنت للزوج أو لكتبه الرمال . وهذا المثل الأخير من الأمثال الحية لدى قبيلة هليل^(٢٣) .

وهذان المثلان يكشفان المكون النفسي عند الرجل من المرأة ومقابلة المثلين مع بعضهما توضح ذلك :

البنت	للجزع	ولأقرب	للجزع
البنت	ما لها إلا السر	أو	القبر

وعناصر المثلين الأساسية ثلاثة هي :

أ - البنت ، وهذا يعني أن المثل حكاية على لسان الأب أو من يقوم مقامه ، أي : ولي الأمر . ومن هنا تصبح المرأة شيئاً مملوكاً أو عبدة مصونة إلى حين مجيء من يتكفل بها وهو المنصر الثالث .
ب - الزوج وهو ما عبر عنه المثل المثل بالجزع وعبر عنه المثل النجدي بالسر ، وتعبير السر هنا يدل بوضوح على أن للمرأة عورة راعنة ، وتظل كذلك حتى يأتيها الزوج ليضطر هذه العورة ، فإن لم يحدث ذلك فليس سوى حل واحد هو المنصر الثالث .

ج - القوز وهو على حسب القاموس المحيط : المستتر من الرمل والكتيب المشرف (= العالي) ، وله صفات تجعله ذا علاقة شبيهة مع المرأة ، منها ما ذكره لسان العرب من أن (القوز من الرمل : صغير مستتر يشبه به أذفاف النساء) ومنه قول الشاعر :

وردها كالقوز بين القوزين^(٢٤) .

وله سمات جمالية لأنه (منعطف من الرمل فيكون مثل الهلال ، وهو بنت نباتاً كثيراً)^(٢٥) . فهو إذن صغير ومستدير وشبه الهلال ، مثلاً أن البنت قبل الزواج صغيرة وتشبه الهلال ، فهي تشبه القوز وهو يشبهها . كما أن القوز يبت نباتاً كثيراً والمرأة تسمو بكثره الإتيان ويقال لها عندئذ بنت منجية ومنجيب (ولم تكن العرب تعد متجبة من لها أقل من ثلاثة بنين أشرف)^(٢٦) .

وهكذا يصبح (القوز) قدراً يتنظر البنت وتشكل لها حسياً ومعنوياً ليكون قديراً لها فيحترقها ويضعفها من داخله ، بعد أن شابهها وشابهته في شكلها الخارجي ، ولن تسلم البنت من هذا الحال إلا إذا سترها الزوج وحماها من الدفن حية .

فما رأى شاعر إلا استر

وهذا يجعل الستر والتستر فرضاً من المذكورة على الأئمة .

٢ - صورة الحياة :

تلك كانت صورة المرأة في وجهها المرعب ، الذي هو صادر عن كونها (بنتا) للرجل ، ولقد لاحظنا أن للثلاثين المذكورين كانتا نصائح على (البنت) وليس على المرأة . أي أن مصدر الرعب الأتقوى هو من كونها بنتاً وبهذا تكون موضعاً للكراهية أو للخبرة ولا يخفى روح الرجل الجاهل من ذلك إلا الواد بأن يلفها حية بما أنها عورة لا بد أن تستر . ويبدو أن الواد لا يقتصر على البنات الصغيرات ، ولما تمتد إمكانية حدوثه إلى ما بعد سن البلوغ على حسب دلالة الثلاثين المذكورين أعلاه ، حيث إنها جملة الواد بعد فوات فرصة الزواج (الستر) .

ولكن الصورة تتغير في الواد صارت للمرأة ليست (بنتاً) ، أي أن نوع العلاقة بين الطرفين هو حكم الرؤى وضابطها ، فالرأة التي ليست من عوام الرجل تصبح مصدرًا لنوع مختلف من النظر قد يبلغ حدًا كبيراً من التقدير ، كأن تكون لفة يعبها الرجل ويذل بين يديها مثل الأصنام الثلاثة اللآلئ والعزى ومئة التي عبدتها قبيلة هليل^(١٤) لا صاحبة المثل . وقد تصل المرأة عند العرب إلى منزلة قبايلة سامية كأن تكون ملكة مثل الزبياء وبقيس ، أو تكون مصدرًا حياً للبهجة الإنسانية الصافية مثل نساء العرب المشهورات بما منحته للرجل من حب خال ، ومعين حيلة وعزة وقيمة وليل . ولقد جسد الشاعر المثلل أبو ذؤيب صورة هذه المرأة في بيت شعري بالغ الصديق يقول فيه^(١٥) :

وأصبحت أمشي في ديار : كأنها
غلاف ديار الكاهلية صور

ومن معان (العور) هنا انكشاف الستر ، فالأرض تصبح عورة لغياب المرأة عنها ، وبهذا تكون المرأة هي الستر للأرض . وكان أبا ذؤيب يريد للأرض قيمتها في الحياة إذ جعلها ضرورة للأرض فتكون هذه الأرض كلمة البصر وبجملته بالستر ، فلذا غابت المرأة تصبح الديار عوراً أي مكشوفة العورة وفاسدة وقيصة ومشطورة النظر^(١٦) . ولكن هذه الصورة لا تقو على مسح صورة المومنة بالرغم من جمال هذه الصورة وصحتها ، وبالرغم من مثيلتها الشاعر الذي لم يمنع عشيقته من تورات شمار الواد من خلال مثالها الراسخ في عرفها وفي وجدانها العام ، ولم يقو هذا البيت على قلب للعائلة من كون الأرض ستراً للمرأة إلى كون المرأة هي الستر للأرض .

وهنا نلمس صورة المرأة في ذهن الإنسان العربي ما بين المومنة إلى المعبودة والملكة المطاعة والإنسانة وأعبة البناء للأرض ، وكل ذلك نلسمه من قبيلة واحدة هي قبيلة هليل كنموذج لتصوير العورى (الثلث) من المرأة . وروسخ هذه الصور مرتين بثبات التقليد الذي سار رويحه هذه القبيلة في مكانها ، وعلو الرغبة اللاشعورية في الخلاص من الأثني ، كما يدل على ذلك ما يتردد من أمثلة سار توارثها على الألسنة ، وهي تغل هذه الرغبة المبطة في الخلاص من البنت إما بالستر أو القبر . ولذا ذلك يقوم الشعر العربي ليضع من المرأة مادة للقول الشعري مما يجعل المرأة ذات دلالة مزدوجة ، فهي حياء عورة

يجب سترها ، وهي حياء القداسة والجلال والإلهام . وصورة المرأة / العورة هي الحليفة اللاشعورية ، ولا تكشف هذه الصورة إلا في الخطاب البالغ الجماعية كالأمثال ، بينما تبرز الصور الأخرى في الفعل الإنساني (المعاشي) عما يعنى أن (الواد) ليس ممارسة فعلية ولكنه رغبة لا شعورية فقط ، أي من جنس القول دون الفعل . ولكن المرأة تظهر في ذلك كله (شيئاً) منفصلاً عن الرجل في كلتا الحالتين ، حالة العورة وحالة المودة . أو هي (موضوع) للرجل يتداوله إقبالاً أو عزوفاً على حسب حال علاقته مع هذا (الشيء) أو (الموضوع) . وسوف تسعى هذه الدراسة إلى سير ثلاثة نماذج شعرية معاصرة لتري فيها كيف يتحرك نموذج المرأة من فوق هذه الحليفة اللعنية عنها . ولكن قبل الشروع في ذلك لا بد لي أن أشير إلى أن ما تم عرضه هنا من صورة المرأة ليس أمراً خاصاً بالعرب دون سائر الأمم ، ولقد أشار جواد علي^(١٧) إلى هذه المسألة ، كما أن هذا الأمر ليس يبدو قد ظل مستغفلاً في التفكير البشري حتى لدى النساء أنفسهن . ولقد نشر أخيراً أن النساء في الصين والهند وكوريا يسارعن إلى إجهاض أطفالهن إذا علمن أن ما في بطونهن إنسان ، وهذه هي المومنة في القرن العشرين^(١٨) ، وكان التاريخ يكرر نفسه ، حيث نجد المهند تخضع بأكملها لسيادة امرأة كما تعبد المرأة ، وفي الوقت نفسه تقوم بوادها - وكان المرأة مازالت موضوعاً أبدياً للنظر . ولذا فإن سير النصوص الشعرية من خلال نموذج المرأة فيها سيكشف لنا تحولات الدلالة الشعرية / الإنسانية للنص نفسه وللنموذج معه ، ولقد اخترت لذلك الأمثلة أراها ذات مدلول غمطي ، فأولها هو نص لشاعر خالص العربية لفة وحسا ، والثاني نص روماني يصح مقارنة جلدية عن سالفه ، أما الثالث فهو نص حديث (حديثي) يفتح أفقا جديداً للنص ولما يفضي إليه من دلالات . وسنعرض لذلك كله في الوقتات التالية .

٣ - نماذج المرأة في الفعل الشعري

٣ - ١ - المرأة / الموت

يسأل الموت ، في قصيدة (قولاً للمات اللمى) لحسين سرحان ، ليكون هو الفعل الشعري ، من حيث إنه حدث جوهري تخضعت عنه القصيدة ، ولتقرأ آيات الموت^(١٩) :

ما كان أحلاك لو لم ينطمس أثر
سبك الفسادة ولو لم ينطبق بصير
سكنت في التراب بيتاً ما تحمل له
عري ولا يتنزي فيه مصطبر
لقد سبقت نهلاً يستريح ثرى
وهل يكفكف من شلواته حجر

في هذه الأبيات تسكن (ذات اللمى) في (التراب) وتجعل ذلك بيتاً لها ، وينص الشاعر هنا على كلمة (سبكت) وكلمة (بيت) ، وفي ذلك تجسيد لحالة (الواد) من حيث إن الواد هو دفن الفتاة حية . وجازات (سبكت) و (بيت) تقتضي حياة الفاعل ، فكان ذات اللمى قد لاقت مصيرها مومنة ، وتحولت من السكنى فوق الأرض إلى السكنى داخلها حيث أحواها التراب الذي هو معادل

مناذراتها مباشرة : (يا ذات حينين ... إلخ) ، ثم حاول الدخول معها في مساطلة تحمل الملاحة :

فلما يسمرك من خلدن على رمتي
شلي تبليغ منه الشاب والمظفر

وهذه كلها عوالات استحياء واستتلاق للصفات المطرق ، حاولها الشاعر لإحضار بحبوته إلى النص ، ولكن تركيب القصيدة الأساسي لا يسهل الشاعر بهذا المعنى ، بل يباينه صوتيم القصيدة في الأبيات ١٨/١٧/١٦ ليوقف نداه ، ويكرس خطاب الحضور بخطاب الموت والغيب ، ويقف الزمن عند (الغداة) ليطمس آخر أمل للحضور :

ما كان أحلامك لو لم ينطمس أثر
منك الغداة ولو لم ينطبق بصر

ينطمس الأثر وينطبق البصر ، فتكون الأرض الموراء ، الأرض اليباب التي مر بها أبو ذؤيب المجلد بعد رحيل صاحبه - كما ذكرنا أعلاه - ومر بها حسين سرحان الآن سائراً إثر سلفه ما دامت المرأة في حال (الغياب) ، بعيدة عن الفعل أو صناعة الفعل ، تسكن التراب (الغوز) ولا تقف على إجابة النداء أو سماع الخطاب مباشرة مما جعل الرجل يرسل القول نحوها عبر وساطة : قولاً لذات اللبي .

• ومع السمات الثلاث هذه نجد سمة رابعة لاهمة هذه النص : وهي ما تستبطنه من قوله : ذات اللبي / وذات حينين / وذات خلتين . وهي الصفات الوحيدة الواردة عن المرأة هنا . ونلاحظ في هذا الوصف أن استخدام كلمة (ذات) يدخل المرأة في عالم الإيهام ، لأن هذه الإشارة من اللمحات التي تقع على كل شيء من حيوان أو نبات أو جسد ، كما أنها لا تدل على شيء معين مفصل مثل (ذات) إلا بأمر خارج عن لفظها^(٢٧) . هذه صفة (ذات) . وإذا ما انطلعت لتعني (صاحب) فلأنها تظل حاملة لصفة الإيهام فيها لأنها لا تدل إلا بإضافتها ، ومن هنا فإن الفعل الدلالي هو للمضاف إليه . وبذا فإن إصرار الشاعر على استخدام كلمة (ذات) في وصفه لفتاته يجعل هذه الفتاة عالة على صفاتها بما يعني طمس الموصوف وإخفاء الصفات عنه . والمرأة هنا ليست بجهورها الإنسان ولكنها بما تملكه من صفات حسية في الشفة والعينين والجلدين ، فهي (ذات) اللبي و (ذات) حينين سوداوين و (ذات) خلتين . ولا شيء سوى ذلك . وقد نسأل - هنا - ماذا لو أنها لم تكن بذات شيء من هذه الصفات الثلاث ؟ هل ستظل امرأة بتأجيلها الشاعر ويبحث إليها القول بعد أن سكنت التراب ؟

إن هذا معناه الغياب الكامل للمرأة اللبي ، ولهذا فإن الموت صار فعلاً قوياً ، تركزت حوله القصيدة وأمكنته من إسكات خطاب الحضور وبذاته المتأجفة .

هذه سمات أربع يتشكل النموذج من خلالها حيث نجد المرأة فيه موهوبة وغائبة عن الخطاب مثلاً أنها غائبة في جوهرها المعنوي ، ويقتصر حضورها على الوجه الحسي فقط . وهذه كلها دلالات تدرك داخل النص من خلال خطاب شعري نمطي ، تتجلى شغفيتها ذات التفاصيل المعنوي العريق من خلال استخدام الشاعر لأسلوب التثنية : قولاً لذات اللبي .

(الغوز) في المثل الشعبي . ومن هنا فإن الشاعر لا يجد بداً من أن يتحول هو إلى (تراب) حيث يصف نفسه بأنه (شري) ويتبنى الاستراحة بأن يلحق بذات اللبي لكي يكفك الحجر من غلوائه .

هذه هي الصورة الأولى في القصيدة ، وهي أساس التكوين الشعري لهذا النص ، أي أنها (الصورة)^(٢٨) التي هو بمثابة النواة الجوهرية التي من أجلها نشأت القصيدة ، ومن خلالها تفرعت بقية لوحات هذه القصيدة وتولدت . والأبيات الثلاثة هذه جاءت في منتصف القصيدة ، فهي على الأرقام ١٨/١٧/١٦ ، ويجمع الأبيات هو (٣٤) بيتاً موزعة على خمسة مقاطع ، وجاءت هذه الأبيات في المقطع الثالث ، فهي إذن في قلب النص مثلاً أنها نواته وصوتيمه^(٢٩) . وهذا يجعل الموت ، مأخوذاً على صورة (الواد) ، أساساً في التكوين الشعري لهذا النص ، وهذه أولى السمات المكونة لنموذج المرأة لدى حسين سرحان في قصيدته هذه .

أما السمة الثانية فتأت من الشكل المرسوم للمرأة وهي :

- ١ - قولاً لذات اللبي هل جاءها خير
- لإن صاحبها أوى به السفر
- ٨ - يا ذات حينين سوداوين شايها
- سمر فكاد بما قد شاب ينسمر
- ٩ - وذات خلتين ما احتاج على قبل
- إلا ورقاً رليفاً كله سمر

والشاعر هنا يتخضع لفتته من خلال شغفها وعينها وعلمها ، ويكتفى بهذه الأضواء في توصيفها مجازياً بذلك النمط للغزل الذي رُسِّمه المحصري القهرواني في (ياليل العصب)^(٣٠) ، حيث كانت صفات المحبوبة لا تتعدى العين والحد والشفة .

وفي هذه الصفات تطغى السمة من خلال وصف العينين بالسواد ، ومن خلال اللبي التي تعني السمة في الشفة . ويقف النص عند حدود الوجه فقط ، ولا نجد لفعل الحب من أثر سوى تقليل المحدثين كما في البيت رقم (١٠) فنحن إذن أمام نص يكتفى بالحلب دون ممارسة المشق^(٣١) . (كما هو طبع العرب الذين ينقل ابن القيم أنهم قل ما ولعوا بالمشق ، وإنما هم أهل تعلق بالحلب على نسفه المعسري) إذ كانت الجماعية الجبلية في تفرهم لا يرحلون ثواباً ولا يتناجون عقاباً ، وكانوا يسمونون المشق من الجماع^(٣٢) .

أما السمة الثالثة عن المرأة في هذا النموذج فهي سمة (الغياب) وهو غياب يسود الخطاب عن المرأة في هذه القصيدة بدءاً من جملة (قولاً لذات اللبي) والتي يفتنى غياب هذه المرأة ، ومن ثم احتاج الشاعر إلى أن يبلها الرسالة عبر وساطة : قولاً ، مع استخدام ضمير الغائب : صاحبها .

وقد يكون الشاعر حاول أن يورهم نفسه بحضور صاحبه فاستعمل ضمير المخاطب في البيت السادس :

(كذلك صاحبك المرموق كان له
عيش فطال على أعصابه ضرر)

إلا أن هذا لم يفعل شيئاً لاستحضار الحبيبة ، ولذا لجأ الشاعر إلى

مثلاً أنها تستند على التثنية . ويصاحب التكرار العيني ويتداخل معه تكرار معنوي/دلالي يقوم على التحويل المتبادل بين ما الاسم والفعل مثل :

محر/ينسحر البيت رقم ٩
اختار/الجبر البيت رقم ١٤
ذكرت/الذكر البيت رقم ٢٩

أو المفرد والجمع مثل :

الرداء/أزور البيت رقم ٢٦
أو الماضي والمضارع مثل :

هضرت/يحصّر البيت رقم ٣٤

وهذه كلها خصوصيات أسلوبية نتجت عن جملة (قولاً لذات اللامي) ، بما تحمله هذه الجملة من خصوصية الإطلاق والتكرار ، ومن هنا صارت جملة القصيدة تتحرك بأن تطلق قيود الاسم فتحوّل إلى فعل وتنشئ فيه (الحركة) ، مثلاً تحول المفرد إلى جمع ، حيث يتوحد الخطاب ويطلق كما توحد وأطلق في جملة قولاً الشامل للمفرد والجمع . وبما أن (قولاً) هي فعل أمر يتجه بالضرورة نحو المستقبل ، فإن كل فعل ماضٍ في النص يتحول إلى مضارع مثل :

هضرت/يحصّر في قوله :

٣٤ - والجو أصبح لنا ناعماً هضرت
أعطائه ، مثل غصن البان يتحصّر

وهذا هو البيت الخافضة وبه يقوم التكرار على الفعل ذاته مع تحول الفعل من الماضي إلى الديمومة . وهذا كله يتم بفعل محوري من جملة قولاً لذات اللامي ، التي أحدثت هذه التحويلات الأسلوبية داخل النص من باب (الإيجاز الركني) الذي يحدث أسلوبياً بين عناصر التأليف حيث يفرض العنصر الأول نفسه على اللاحق ويقرر إحداً وتحوّله (٢٨) .

وحيث إن جملة (قولاً لذات اللامي) هي جملة عربية خالصة العربية في أسلوب صياغتها فإن صيغة النص بأكملها صارت خالصة أيضاً في عربيّتها ؛ نلاحظ ذلك من معجم هذه القصيدة وتركيبها . وفي معجمها نجد كلمات مثل اللامي/ تنبّخ/ اللاوا/ أرفسته/ يتطلق/ نخدن .

وكما أن جملة (قولاً لذات اللامي) ذات صياغة عربية خالصة فإنها أيضاً ذات دلالة عربية خالصة ، من حيث إن صفة الشفة عربياً دائماً هي صفة السمرة فهي دائماً لامية لكي تكون جملة وذات دلالة شعرية (٢٩) .

وهذه الظاهرة اللغوية ذات السمة العربية الخالصة هي صفة عامة لشعر حسين سرحان ، الذي يذكر أن قرأ شعره أنه إنسان يعيش سوي هذا العصر دون زمنيها ؛ إذ إن زمانه مازال زماناً عربياً صغرياً خالصاً وليس له من (اللبنة) إلا المسكن ، على حين أن فؤاده يرف في غيلم العرب ، كأنها تتحقق في مقولة شندال من أن الكلاسيكية تمنح الناس (الأدب الذي كان يقدم أكبر منة يمكنه إلى أسلافهم

، وهذه صيغة أسلوبية تربط الفصيحة ربطاً عضوياً بأسلوب الصياغة الأدبية العربية مثل : قفا نيك ، ولا تلوماني ، وعجلي ، وصاحي ، وهو أسلوب الخطاب الأدبي الذي ساد في الشعر العربي خاصة في مطلع القصائد ، مثلاً أنه ورد في القرآن الكريم في قوله تعالى (ألقيا في جهنم كل كفار عند - ق ٢٥) .

وأسلوب التثنية في ذلك لا يعني مخاطبة للثني ، وإنما هو خطاب أدبي مطلق . فالعرب (تأمر الواحد والقوم بما يؤمر به الاثنين ... ومنه قول الشاعر :

لئن تزجران يا ابن صفان أنزجر
وإن تدصان أحسم عرضاً عسماً (٣٠) .

كما أن ذلك يقتضي تكرار حدوث الفعل . فالتثنية تعني هذا التكرار ؛ (كأنه قال أني ألق في الضمير ليدل على تكرير الفعل وهذا لشدة ارتباط الفعل بالفعل حتى إذا كرر أحدهما فكان الثاني كرم) (٣١) .

ومن هنا تكون جملة : قولاً لذات اللامي خطاباً مطلقاً وشاملاً ، مثلاً أنها تعني تكرار حدوث الفعل : قل قل ، مع القائل نفسه ومع غيره من مستقبل النص .

ومن مظاهر الشمولية والإطلاق أن كلمة (اللامي) ثلاثية التطق حيث يجوز ضم اللام ونفخها وكسرهما ما يجعلها تشمل كل أنواع الحركات مثلاً شملت التثنية كافة أنواع الخطابات .

ولقد ولدت هذه الجملة خصوصيات أسلوبية هيئت على النص منها تعدد التثنيات فيه ، مثل ميتين/سوادوين/خدين/احتاجا/رقاً/راحتي/هاما .

ومع التثنيات العينية تأتي خاصية التكرار المعنوي أيضاً في مثل قوله :

٣ - ومله الضجر العاني وهل أحد
يقوى على أمره إن مله الضجر
٢٧ - وراه تسعين جيلاً أفرحت عصر
فإن مضت في هباء أتلأت عصر

٣٠ - أيام نلهو كأن الشعر آمننا
ولا نرى حلواً لو أمكن الحلو
٣١ - مصائر الحلد لا تقوى على قدر
فكيف يتنخ من أحلامنا القدر

٣٢ - إذا قضينا على حكم الهوى وطرا
علباً تمجد في أمصابه وطرا
٣٣ - الماء والزهر هاماً في بشاشتنا
فحيثما نلتقى الماء والزهر

ونلاحظ هنا أن التكرار تلاحق باطراد حينما تماثلت القصيدة للنهاية حيث تماثلت الأبيات ذوات الأرقام ٣٣/٣٢/٣١ في تركيب لفظي يعتمد على التكرار . ويزداد ذلك في البيت الثالث والثلاثين حيث يتضاعف التكرار (الماء والزهر - الماء والزهر) . وهذا هو بيت ما قبل الختام ، فكانه الإفضاء الأخير إلى أزمة النص التي تستند على التكرار

عنا بعد أن ترك دليلاً يدل على وجوده ؛ فهو إذن حضور غائب أو غياب حاضِر ، مما يحقق درجة (الاستواء) والتعادل بين قطبي الحضور والغياب ، مثلاً تعادل كون القصيدة في عنوانها ، حيث توالتت في ليل استوائى ، وكان حلولها في الليل براعة في إسدال ستر الاختفاء على نفسها ؛ ومن هنا توارى الرحم الذى تخفى عنه مطلع القصيدة .

ومن خلال هذا الحضور الغائب أو الغياب الحاضر تأتى جملة (فقولى إنه القمر) على أنها خطاب مباشر من الرجل إلى المرأة ، وهذا يحمل مفارقة للقصيدة السابقة التى قامت على غير المباشرة (قولاً للذات اللس) . وللمفارقة هنا وجوه كثيرة ، منها أن القصيدة يُخاطب المرأة ذاتها كإنسانة مفردة ، على حين يُخاطب نفسه لأن الإطلاق المتمثل في التثنية يلغى تحديد المخاطب ويحله نكرة أو غير موجود - كما رأينا أعلاه - . وهو حين يُخاطب المطلق فإنه يُخاطب المذكر لأن الأنثى غالباً بل هي ميتة كما وضحتنا . فالحضور عنده ذكرى ، على عكس القصيدة التى تأتى جملة مركزة على حضور المرأة في مقابل غياب الرجل الذى تحت الإحالة إليه عيرضيم الغائب (إنه القمر) .

كما أن جملة القصيدة كلمة الدلالة لأنها جملة تامة ، أما جملة سرحان فلها ناقصة ، وهي عالة في معناها لما يعلدها ، مما يجعل المرأة فيها ناقصة مثلاً هي غائبة ، ولقد رأينا نقص المرأة هناك من خلال إعاء ذاتها وحلول الصفات محل الذات .

ومن هنا تتحدد الدلالة في قصيدة القصيدة على أنها حضور ومباشرة . وهذا معناه حياة النموذج في مقابل موته عند سرحان ، ولكن هذا الحضور وهذه المباشرة تنقف مجردة ، أى أنها غير مقرونة بالفعل وهذا ما نلاحظه على القصيدة التى ظلت المرأة فيها صامتة على الرغم من حضورها وجهاً ، ولذا تكررت مناداته الشاعر لما بأن تكسر صمتها وحاول ذلك تسع مرات من خلال تردد جملة فقولى : فقولى / فقولى ... إلخ .

ولذا تحول الصمت ليكون أجمل من النطق . ويستوى هذا الحس عند الشاعر فبعد ذلك في القصيدة نفسها :

قصيدى خير الصمت

ولكنه يعقب هذه الجملة الاعتراضية مباشرة بجملة طلبية أخرى من جل النداء للمرأة بأن تنطق :

... فقولى إنه القمر

ولكن الشاعر غير صادق في هذا الطلب ، لأنه بعد يومين المرأة عن محاولة النطق ويفعل ذلك مرتين متتاليتين :

أنا ؟ لا تسألنى على

... ..

أنا ؟ لا تسألنى على

ثم يقدم لها ما يراه يكفيها عن السؤال :

وحسبك هذه الأسماء والأأنام

والأحلام لا تبقى ولا تلبس

ومأذات هذه لا تبقى جواباً ولا تلبس إلا ألهذا حبسها . والرجل

الأول (٣٠) ، ولقد أشار أحد الجاسر إلى هذه السمة العربية الصحرائية في شعر سرحان ، وأشار إلى أن ذلك طبع تلقائى لدى الشاعر لا تصنع فيه ، وذلك لمراعاة بدائوته وكثافة علاقته بالنص الشعرى العرس القديم الذى وعده الشاعر (مشافهة لا دراسة ولا التقاط) كما يقول الجاسر (٣١) . مثلاً أن الشاعر ذو علاقة متلاحمة مع الأبيات الشعبية من خلال كتابته الشعر النبطي واتصاله إلى إحدى أكبر القبائل القائمة اليوم (قبيلة عتيبة = هوازن) . وبذلك يكون مصدر إلهامه الشعرى عريق الجذور بلده من العرب الأوائل إلى الأواخر ، وما خزنته من موروث غلب بعضه هنا فيما ذكرناه من أمثال شعبية حفظت (تقليد) الرواد وسخته . ومن هنا فإن القصيدة تجسد نموذج المرأة الكامن في اللاشعور العربى القديم ، وذلك من خلال عربية القصيدة دلالياً وأسلوبياً وممجبياً ، مما يجعل هذا النموذج نمطاً متميزاً من حيث رسوخه في العرف الأدبى وتسريبه التلقائى عبر النصوص ، كما شاهدنا في هذا النص .

٣ - ٢ المرأة / الحياة

يقول شلى (إن) الشعر أخنية يسلى بها الشاعر وحلته (٣٢) . ويبدو أن الشاعر غازى القصيدة يتفق مع شلى في هذا النحى . هذا ما نقوله أنكره عن الشعر (٣٣) . وهذا ما تنص عليه قصيدته النموذجية (أخنية في ليل استوائى) (٣٤) . وهي قصيدة تتصاعد نصياً بما أنها أخنية تحدث في الظلمة (الليل) وفى خط الاعتدال والتعاقد الكون (الاستواء) . وتشرع القصيدة بالتأثر ويهيج الانفعال من أول بيت فيها حين تنجر من الوهلة الأولى :

... فقولى إنه القمر !

وتكرر هذه الجملة ست مرات - حيث فحمت القصيدة بداية ومطلماً ، وصرت عبرها خاتمة خمسة مقاطع منها ، انتهت بها ختاماً ، فذكر أول بيت وآخر بيت حيث يتحقق (الاستواء) ؛ خط البداية والنهاية أو خط اللابدائية واللائيائية .

ومع هذه الجملة تتداخل ثلاث جل متوالة منها ومتوالة عنها هي :

فقولى إنه الشجر

فقولى إنه الوتر

وقولى كيف اعتذر

ومن هنا فإن جملة (قولى) ترد تسع مرات ، بينما ترد كلمة (القمر) ست مرات . وهذا التصوران (قولى والقمر) حكماً تحولات القصيدة وبمذاج دلالاتها . ولسوف نسعى إلى تشرىح هذين النصين مع آخرين مهينين في هذه القصيدة - أيضاً - . هما عنصر الموت والرميل ، وعنصر اللؤلؤة السمراء .

٣ - ٢ - ١ فقولى إنه القمر !

هكذا تبدأ القصيدة بداية معلقة حيث تشمخ (الفاء) واطئة النص بغضاه الحدث الذى كان ، ولكننا لا نعلم ما هي ، فهي امتداد إششائى لقول سابق أحدث هذه الجملة ، وظل ممسكاً بها من خلال حرف المعلق (ف) : فقولى . ولكن ذلك القول للمنتج لهذه الجملة يتوارى

هنا يصبح هو السائل والمجيب مثلاً أنه الأمر . وفي حال الأمر يتولى هو إجابة الأمر أيضاً ، ومن هنا يعود في ختام هذه الآيات ليطلق أسره لتكرار : فتولى

وتبعه بالجواب (أيضاً) : إنه القمر .

وتنتهي القصيدة بمثل ما ابتدأت به (فتولى إنه القمر) دون أن تطلق المرأة ؛ فهي إذ قد حضرت والى تولى إحضارها هو النص ولكن النص نفسه تولى إسكانها وحسن لها الصمت حين جعله خيراً من القصيد وحين راح يشوه النطق ويخوف المرأة منه :

وهل تدريين ما الكلمات ؟

زيف كاذب أشر

به تستجب الشهوات . . .

أو يستعبد البشر

فانطلق واللغة خطر لا يقوى عليه إلا الذكر ، أما الأنثى فلا شأن لها بذلك ، ولا حول لها عليه وحسبها الأنسام والأفنام والأحلام التي لا تبقي ولا تلبث . ومن ثم يكون هذا الحضور هو حضور الغياب أو هو غياب الحضور ، لأن المرأة جاءت خرساء ، ولم يمنحها الذكر حتى النطق بعد . وهذه هي السمة الدلالية التي تحركت فيها القصيدة بلحاظ من غياب السبب وحضور النتيجة في جملة المطلع ، وهذه عقدة دلالية بنبرية اتكأت عليها القصيدة ، وفي الوقت نفسه تصارعت معها ، وذلك من خلال ابتكار مقدمات سببية متصلة ، أُنشئت في تحرير نفسها من كونها ناتجاً يلحق بعملية الطالع إلى كونها مقسمة تسبق جملة المطلع . ولقد حدث هذا في حصة مقاطع تالية صارت فيها جملة المطلع خاتمة ونتيجة لقول حاضر بعد أن كان غائباً في البداية .

وكذلك سمعت القصيدة في مواجهة مقدمتها من خلال تعميق الحضور ، وهو ما يستثير إليه لاحقاً ، وتكتفي الآن بأن تقول إن الصراع حول هذه العقدة الدلالية هو صراع اللاغالب ، وهذا هو ما يبيح في النص حالة التوتر التي تميز الفن الجديد - كما يؤكد آلن تيت^(٣٨) - حينما يتراوح العمل بين التجريد والإحساس ، ويتأسس حينئذ على ز المقارعة) يفهمها الدال على تنامي التناظر والغموض وتقابل المتناقضات^(٣٩) . ولسوف نلاص وجودها من هذه المقارعة في نصنا هذا عما ينتج عنه صورة نموذجية للمرأة تفارق النموذج السالف . وإن تدخلت معه في بعض عناصرها . وأول هذه المقارعات هو أن المرأة السالفة كانت غالبة وغير فاعلة ، أما هذه فهي ذات حضور على قدر من المعن والتكثيف ، ولكنها ظلت غير فاعلة لأنها لم تنزل صامتة .

٣ - ٢ - ٢ القمر

حين يقول الاعطال واصفاً فنتته بأنها :

مسألة من اللاتى إذا هي زينت
تضىء دجى الظلمة كالقمر البدر^(٣٧)

تقف الأثر والقمر لتضيئا الظلمة ويصبحان بديراً . وتكتسب هذه الصورة للمرأة / القمر (البدر) في الشعر العربي ، كما نجد عند الاعطال وعند ابن أبي ربيعة الذي يعطي المرأة نوراً يضئ كما يضئ القمر :

خود تضئهم ظلام البيت صورهما

كما يضئ ظلام الحفلس القمر^(٣٨)

ولكن ابن أبي ربيعة لا يدع هذه الصورة دون مداخلة بفارق فيها ما هو تقليد شعري جمالي ، ويحول هذه الدلالة من الأنثى إلى الرجل في بيته المشهور^(٣٩) :

قلن تمرفن الفنى ؟ قلن نعم

قد عرفناه وهل يغنى القمر ؟

وفي هذا البيت يأتي القمر دالاً على الرجل من دون واسطة ، على حين جاء التشابه في البيتين السابقين بين القمر والمرأة من خلال أداة التشبيه ، يعنى أن المرأة (تشبه) القمر ولكنها ليست هي القمر ، كما أن شبهها به هو في صفة (الإضاءة) على وجه التحديد (والحسر) .

أما الرجل فإنه : القمر ، لامن باب التشبيه أو تليس بعض الصفات ولكن من باب الدلالة المطلقة . إنه القمر الذي لا يخفى ، علواً وإضاءة ، وما سوى ذلك من صفات .

وفي مواجهة هذا الموروث المتبادل يأتي غزالي القصصى سافراً عن وجه خطابه لفتاته بجملة المهينة : فتولى إنه القمر .

والقمر هنا هو الرجل . ولكن الأمر هنا يفرق عما هو عليه لدى عمر بن أبي ربيعة ، لأن القمر اسم أطلقت المرأة على الرجل في بيت عمر ؛ ولذلك فإنه جاء في بيت واحد مفرد ، وجاء على صورة احتمالية تتحقق فيها للرجل أهل غابات نرجسية حين هضب النسوة :

نعم . قد عرفناه . وهل يخفى القمر ؟

أما في قصيدة القصصى فإن (القمر) مطلب شعري تتوقف عليه الدلالة كلها ، مثلاً يترقب عليه النص وجوداً أو علماً . ولو قالت المرأة للقصصى إنه القمر لما حدثت القصيدة ، ولكنها لم تفعل ومن هنا صار الشعر ؛ وبسبب ذلك حسن الشاعر لفتاته الصمت ودفعها إليه لكي لا تطلق بالكلمة (القمر) فتتوهم القصيدة حينئذ . فهي على التقيض من شهر زاد التي كان النطق لديها يعادل الحياة والصمت يعادل الموت ، ولذا صور الشاعر الكلمات لطبيعتها بأنها : زيف كاذب أشر . وفي الوقت نفسه ظل يناديها ويلاحقها بجملة : فتولى إنه القمر ، فهو يطلب منها فعلاً لا يريد أن تنقله ، وهو يمنح صفة القمر للرجل (لنفسه مثل ابن أبي ربيعة) ، ولكن هذه النعمة لا تتحقق لأن المرأة لم تطلق بها على خلاف فتيات عمر . ونتج عن هذا أن أضحت الجملة بالتردد والتكرار مرة تلو أخرى صامتة النص من خلال تكرارها ومولدة لدلالات المتتوعة :

فتولى إنه القمر

أو البحر الذي ما انفك بالأمواج

والرغبات يستمر

أو الرمل الذي تلمع في حياته الدور .

لما لم تتحقق صفة (القمر) تحولت القصيدة إلى (البحر) ، ولما لم يتحقق البحر تحولت إلى (الرمل) .

وهذه العناصر الدلالية الثلاثة : القمر والبحر والرمل / تحمل أدماة شعرية عميقة الجذور ، سائداً بالآخر منها وهو الرمل .

ومن تنظيمه للشئون المختلفة أنه أخل ينظم كون المرأة ويظهر وجوها ، فهو بحرما ، وهو دملها ، وهو ضوؤها ، وهو الآخر لها لكي تقول وفي الوقت نفسه هو الناعى لها من القول ، وهذا هو الاكتمال الذكورى أمام الأتى الذى يجب عليها التقصير في حضرة . هذه كلها دواع توجب كون الرجل قمرأ . فالرجل/ القمر لا بد أن يكون رجلا كأعظم الرجال - على حسب عبارة ابن الكلبي . وصارت صفة (القمر) له هو ليست للمرأة . الشاعر هنا يعيد لهذه الدلالة قيمتها الأولى ويحقق لها ذكورتها بعد أن تأتت على أيدي شعراء الغزل ، ومن هنا صارت جملة القمر هاجسا جوهريا للقصيد تكرر فيها ست مرات ، مما أكد سيطرة القمر على بقية العناصر واحتواءها لها ، فتراجع البحر والرمل والشجر والوزير ليحل القمر على الجميع ، ويكون هو المصوميت الذى كتب ذكورة النص على الرغم من حضور الأتى .

٣ - ٢ - ٣ المثلثة السمره

إذا كان الرجل قد جاء كامل الرجولة وسيطر من خلال ذكوره ، فإن المرأة قد جاءت في نص القصص كامله الأنوثة ، وسيطرت من خلال أنوثتها (وهنا لرسى إلى معنى مغاير لمعنى إنسانيتها) ، فالمرأة - هنا - ليست إنسانا ولكنها أتى فقط . وتتجلى هذه الأنوثة - أول ما تتجلى - من خلال الحضور التصويحي لها المتمثل في جملة (أيا لؤلؤن السمره) ، وهي جملة تكررت في النص (ثلاث) مرات في مقابل جملة الرجل (فتقول إنه القمر) التى وددت (ست) مرات ، أى أن الذكر مثل حظ الأنثيين ، ومن هنا صار نصيبها نصف ما للرجل : ثلاثاً من ست .

وجملة (أيا لؤلؤن السمره) هي المصوميت الحافوى لكبان المرأة في هذه القصيدة . ومن هذه الجملة نستطيع أن نقرأ صورة الأنثى هنا ، فهي أولاً متناهية بلغة الفداء (أيا) أو (يا) ، والثانية يقتضى بحد للمنادى ونائبه ، ويقتضى ألبها وجوده ، ولكنه وجود شبيه بالغياب ، وهذا ما استندى قيم النداء وتكراره . ومن أجل أن هذا البعد قد ظل على ما هو عليه دولة التراب ، ويؤكد ذلك أن المرأة لم تتحرك أبداً في هذا النص .

والمرأة في هذه الجملة هي لؤلؤة سمره ، وهذه اللؤلؤة خاصة بالرجل (للشاعر) من خلال إضافتها إليه (لؤلؤن) ، وكأنها ملك خاص . ومن شأن اللؤلؤة أن تملك ، مثلاً من من شأنها أن تكون خرساء فلا تتنطق ، ومن ثم فإن الرجل هنا تحول إلى (شهريار) جديد له الشأن وحده .

على أن الإحالة هنا تطوى على أبعاد شعرية غائرة للمدى في الموروث الأسطوري الشعبي حول اللؤلؤة السوداء في منطقة البحرين ، حيث عاش الشاعر مطلع حياته . وكذلك اللؤلؤة بعدها العميق في الشعر العربى ، ويستند ذلك مثل أسامنا بجلاء في قصيدة الأعشى عن (الدرة الزهراء) التى جعلها شهابا فنتاهه هى درة أخرجهما فخراس داريين ، البلدة القديمة في البحرين وهذا يربط قصيدة الأعشى ربطاً مباشراً بالأسطورة الشعبية البحرينية عن اللؤلؤة السوداء ، كما يربطها بقصيدة القصين وهذا هو الذى يعيننا هنا . ولسوف أضغ جدولاً متقابلاً بين القصصيتين لتبين منه علاقات المداخلة النصورية بين الشاعرين ، ومن ثم نتكشف وجود المارقة :

ولقد مر بنا منذ مطلع هذه الدراسة ما للزل من علاقة بالمرأة حيث أنه الخيار للمصري الثانى لها ، فهو إما للزوج (الرجل) أو أنها ستكون من نصيب القوز (الرمل) . ورائنا أن فتاة حين سرحان لم تكن من قدر الرجل ونجبت مباشرة إلى التراب لتسكن فيه وينطمس أثرها من داخله :

ما كان أحلاك لو لم ينطس أثر
منك الفداء ولو لم ينطس بصر
سكنت في التراب بيتاً محملاً له
عسى ولا يمتنوى فيه مصطبر

وفي هذه للمادة المصرية بين الرجل والرمل ، تأل فتاة القصبي لتستقبل الخيار الأول وهو الرجل ، ولكن هذا الرجل ليس هو (الست) كما يقول للنث الشعبي ، بل هو : القمر . إذن هناك تحول في صورة الرجل ، ومن هنا فإن البديل له لم يعد هو الرمل مباشرة بل هناك خيار جديد يعطى على للمادة وهو البحر المتلته بالحياة ، من خلال استعارة الأمواج والرفجات ، فإذا لم تقتل المرأة بالبحر فليتها مغمى بنسها حتاً إلى : الرمل ، الذى صار - هنا - خياراً ثالثاً بعد خيارين مغريين .

ولكن إعادة قراءة الأيات سوف نعيدنا مرة أخرى إلى الرجل ، لأن الرمل هنا لا يأتى على أنه عالم منفصل ومستقل عن البطل ، بل هو (ذال) مركزى يميل إلى الرجل وليس بديلاً له أو عنه ، وكذلك البحر والقمر فهى كلها في موضع (الخير) صياغة أو حكا ، إذ إن الرجل هو المبتدأ للمحال إليه بضمير الغياب (إنه) . وليس له من حضور إلا من خلال الخبر الأول (القمر) : (إنه القمر) لو ما عطف عليه (أو البحر/ أو الرجل) . فالمرأة إذن ليست في خيار بين ثلاثة أشياء بل هى في خيار بين ثلاث صفات : إما الرجل/ القمر ، وإما الرجل/ البحر ، وإما الرجل/ الرمل . وكلها تتضمن صفة الاحتواء ، فالقمر يحوى المرأة بضمائه ، والبحر بأموائه (ورفجائه) ، والرمل يتضمنها في جوفه . كما أن الرمل يصير قوزاً متعطفاً كالحلال فهو قمر من نوع ما - كما رأينا في بداية البحث . وهذا يعنى أن الرجل هو كون المرأة ومصيرها ، لهذا لم يكن من الضروري لها أن تتنطق في هذا النص ، لأن المحادثات المقدمة لها تنتهى كلها ببداية مصيرية واحدة هى : الرجل .

وهذا الرجل يطل من فوفاه عبر (القمر) ويتحرك من تحتها عبر (الرمل) ويخرج من جواربها عبر (البحر) . وهكذا يتم إفلاق الأفاق على المرأة التى أصبحت (لؤلؤة) مكتورة ، لا حول لها ولا طول إلا أن تتساقط الرجل الذى صار يداهم معها مرة تلو أخرى : فتقول إنه القمر .

والقمر عند العرب الأقدمين صفة ذات قداسة تتميز باكتمال الرجولة ، فهو (الأب) وهو (اللؤلؤ) ، وبه يصفون الرجال ويستندون اكتمالهم ورجولتهم^(١٠) . وإذا ما نحوا للقمر صنبا جعلوه ثمثال رجل كأعظم ما يكون الرجال - كما يقول ابن الكلبي في كتاب الامتنان^(١١) . ولعل هذا الخس الذكورى عن القمر هو ما جعله مذكراً عند العرب على حين أنه مؤنث عند غيرهم - كما يذكر أحمد كمال زكى : فقد ظهر أنه أقدم من الشمس على تقسيم دورة الأرض إلى اثنتي عشرة ساعة ، وأنه أكان في قياس الزمن ، ومن ثم فهو لا يزال في وضعه أن يىء مقياساً ثابتاً لتنظيم الشئون المختلفة^(١٢) .

الفصيصي	الأعشى (١٣)
<p>أيا لؤلؤي السمراء ... شراعي الموعد الخطر ويحري الجمر والشرر أيلامي معانة على الشيطان والخلجان والإنسان والأوزان تنتشر غدا ... تتلقي زورتي الجزر .</p>	<p>كأنها درة زهراء أخرجها خواص دارين يخشى دونهما الفرقا حرصاً عليها لو أن النفس طالعها منه الضمير ليأبى الهم ، والفرقا في حرم بله أدنى له حطب من رامها فارقت النفس فاحتلها</p>
<p>أنتك ... صحيقي الأوهام والأسقام والآلام والخور . ورائي من سنين العمر ما يعيا به القمر قرون كل ثانية لها التاريخ ينتصر .</p>	<p>قد رامها حبيبا مد طر شاريه حتى تسمع يرجوها وقد خفقا « تسمع بمعنى هرم وشاب وكبر سنه »</p>
<p>فيا لؤلؤي السمراء ما أحجب ما يأتى به القدر أنا الأشياء تحتضر وأنت المولد النضر فقلوبى إنه القمر</p>	<p>من نالها نال علداً لا انتطاع له وما تقي فاضحي ناعيا أنفا</p>
<p>أنتك صحيقي الأوهام والأسقام والآلام والخور ... شراعي الموعد الخطر ويحري الجمر والشرر وأيلامي معانة على الشيطان والخلجان والإنسان والأوزان تنتشر .</p>	<p>لا النفس تومسه منها فيتركها وقد رأى الرعب يرأى العين فاسترقا تلك التي كلفتك النفس تأملها وما تملكت إلا الحين والفرقا</p>

أما صفة الزهراء فقد تحولت إلى السمراء ، ذلك لأنها مؤنث (زهره) . وأزهر اسم من أسماء القمر ومن أسماء الثور^(٤٨) . ولقد رأينا أمهلاً ، أن القمر قصيدة القصصى هو الرجل ، إذ إنه هو الموصوف بكامل الرجولة . ومن صار هذا وصفه فإنه يستبد بصفاته ويحتكرها لنفسه ؛ وأن يكون من حق المرأة أن تكون (زهراء) فتخاله في الصفة ، ولهذا أصبحت (سمراء) لا (زهره) . وكذلك صارها من أجل الشعر نصف ما للرجل . ليس هو القمر وهو اللؤلؤة ؟ هو في أعالي السماء وهي في أعماق البحر ؛ فكانها أفرويت التي جاء اسمها مشتقاً من رغبة ماء البحر - حسبما يقول هيرودس - وحسبما تقول الأسطورة إذ إن اسمها جاء من (أفروس) بمعنى (زبد) أو (ثلج) وقد ولدت من البحر^(٤٩) . وعلاقة المرأة مع البحر وبيعه إذ هي علاقة أسطورية عريقة ، مثلاً أن القمر على اتصال أسطوري بالرجل . ولهذا فإن الرجل يندى للمرأة على أنه القمر أو البحر الذي ما انفك بالأمواج والرياحيات يستمر كما يقول القصصى الذي يجمع لأطراف الأبعاد الأسطورية لاجتماع المرأة ، إما بكونه قمرًا كامل الرجولة أكظم ما يكون الرجال ، وهو القمر الأسطوري ؛ أو بكونه بحرًا أسطوريًا أيضًا ، حيث يستمر بالأمواج أو يزيد بالثلج ؛ فخرج من زينة أفرويت أو اللؤلؤة السمراء . فإن لم يكن هذا أو ذاك فإنه سيكون (الرمال) التي تلعب في حياته الدور ، ولن يتخلل في هذه من سمته الأسطورية حيث الرمال مهوى المومسات ومقبرة الدرد التي تظل تلعب في حياته .

ونص القصصى في هذه التمددات الدلالية يشهد دلالة الأعمى ، فوسعها بعد أن تحولت موندنا إلى نوى دلالية ، متولدة ومتحولة من داخل النص لتتشبك الشعر الأسطوري ، والواقع والخيال ، والمجرد بالخيال ، فتحدث توتراً شعرياً مكثفاً بالدلالات ، ومن هنا فإنها يجتري نص الأعمى ويصنع من قوته ليشمل ما هو أوسع منه ، مثلاً تحورت اللؤلؤة من تهود الدلالة المحصورة بالدرة ، التي هي بعض اللؤلؤ وبجزء منه ، فصارت درة الأعمى لؤلؤة للقصصى .

أما (غواص دارين) فقد صار (قمرًا) وبني من الأعماق إلى الأحالي ، كما أن الإحالة إليه كانت بصفة الغياب عند الأعمى ، وكذا عند القصصى ، فهو (بجشى) والنفس تروسه ، كمانه القمر بضمير الغائب ، ولكنه يتحول إلى (أنت) عند الأعمى : (تلك التي كلنك النفس) ، فهو غائب مستقل عن الذات الشاعرة . أما عند القصصى فهو يصبح (أنا) أي الذات الشاعرة نفسها . ولذا لننص سمة التوحد والتجسد الشعرى عند القصصى في مقابل الانفصال عند الأعمى ، بلداً من انفصال الدرّة وتجسد اللؤلؤة ، واعتدالاً خلال الذات انفصلاً واتحاداً .

كمان الدرّة صارت زهره مرة واحدة لا أكثر ، على حين أن اللؤلؤة ترد وصفها بالسمراء ثلاث مرات ، وهذا ناتج من حس الرغبة بملاحة النبض الشعرى للدلالة . فالقصيدة التي قامت على اتصال الدلالات وقدرتها على الاستقلال عن بعضها كفها وصف واحد لظليها ، وهذا ما فعله الأعمى مع درة الزهراء . أما القصصى فقد جاء نصه مبنياً على تلاحم الدلالات وتجسدها ، لذا تلاحت الصفات الموحدة : إنه القمر . وبها لؤلؤ السمراء .

وصفة السمراء للؤلؤة هي صفة ثابتة ووسيلة لم يلحق باللؤلؤة

وقبل عقد المقارنات أشير (بشدة) إلى أن العلاقة بين النصين ليست علاقة (احتذاء) ولا هي علاقة جارية أو استيحاء . وروينا أننا (وقد نجزم) بأن القصصى لا يمي تجربة الأعمى أو يتمثلها وهو يكتب قصيدته . ويكفل تأكيد ذلك نص الأعمى كان غالباً عن (إدراك) القصصى ؛ وهذا ما منح الأخير قدرة شعرية حرة على تخطي حالته الإبداعية ، ومن ثم تمكن من تصوير مسأله العطيفة تصويراً خيالياً إبداعياً . وليست العلاقة بينهما إلا مسداً متصوفاً (Intertextuality) ، حسب مفهومها الاصطلاحي السيميولوجي والتشعري ، الذي يمثل المبدأ العام فيه على أساس أن (النصوص تشير إلى نصوص أخرى ، مثلاً أن الإشارات *signes* تشير إلى إشارات أخرى ، وليس إلى الأشياء للمعنى مباشرة . والفنان يكتب ويرسم ، لا من الطبيعة ، وإنما من وسائل أسلته في تحويل الطبيعة إلى نص . لذا فإن المتداخل هو : نص يتسرب إلى داخل نص آخر : ليسجد اللؤلؤات ، سواء وهي الكتب ذلك أو لم يع^(٤٩) .

فالنص إذن دون الشاعر (يتسرب) تلقائياً إلى (داخل) نص آخر . أي إلى حق الآخر عبر سلاسل الخفية والدقيقة جداً . والنص لذا ليس ذاتاً مستقلة أو مادة موحدة ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى^(٤٩) . وفي هذه العملية المتفاعلة يبرز المورد في حالة تجميع - كما يقول ليتش .

إذن ليست المسألة عملية واعية ولا هي احتذاء أو مجازة ، بل هي أعمق من ذلك وأبلغ ، بما هي فصل حتى في طبيعة تلقائية لا شعورية ، وبما هي فعل تنصوسي وليست فعلاً بشرياً ، أي أن الكاتب ليس في حالة حضور وقرار ، بل في الحضور والفعل هو للعلن (وحده) مع النصوص الأخرى السابقة عليه .

أما وقد عرفنا ذلك وتوتنا منه فإننا ننظر في النصين معاً ، وقد شاطرها المتداخل وسبغها نص للسبب في علس (خال الأعمى) عن الدرّة والغواص ، ومنه قوله :

**كجمانة البحرى جاء بها
فواصها من بجة البحر^(٤٩)**

ولكننا سنكتفى بنص الأعمى لإفهام دلالات المتداخل ، التي تبدأ في الدرّة الزهراء بظلالها اللؤلؤة السمراء . ولهذا نلاحظ أن الدلالة تحولت من (الدرّة) إلى (اللؤلؤة) ومن (السمراء) إلى (السمراء) . والدرّة هي (اللؤلؤة المنظمة الكبيرة)^(٤٩) . أي أنها بعض اللؤلؤ وليست كله ، فهي لا تشمل كل ما في اللؤلؤ وإنما ما كبر فقط . فإذا تحولت الإشارة من الدرّة إلى اللؤلؤة فذلك توسيع لجبال الدلالة وإطلاق لمداهما بما يجعلها أشمل وأجمل .

ثم إن الدرّة عند الأعمى جاءت مشبهاً بها بواسطة أداة التشبيه (كان) فهي لذا جزء منفصل من المرة ومستقل عنها ، أما اللؤلؤة عند القصصى فهي تجسيد دلالي مباشر ويتحد مع مملوكة إلى حد الحلول كله والتحرك منه إلى كل ما يمكن أن تشير إليه الدلالة بإطلائه الجهر .

كما أن درة الأعمى نكرة ، على حين أن لؤلؤة القصصى تعرّفت من خلال امتلاك الشاعر لها عبر الهمك المتكلمة لها رسماً ودلالة .

والضعف ، وأمکن أن نراه شاكباً باكياً من ضعفه ، حتى وإن كان قمرأ
كامل الرجولة :

وجئت أنا

وفي أهداي الضجر

وفي أظفاري الضجر

وفي روعي بركان ولكن ليس يتفجر ..

.....

... أعتذر ؟

عن القلب الذي مات

وحل محله حجر

فالرجل/ القمر يظل بشراً وجسداً قابلاً للضعف ، ولذا داخله
الضجر ومات قلبه ؛ ومن ثم صار :

أنا الأشياء تحضر

إنه احتضار الأشياء كلها . وهذه الأشياء - كما في النص - هي
القمر والبحر والربل والشجر والوتر . وليس هذه الأشياء ، مثله
بالرجل ، من مأسأل إلا من خلال المرأة/ اللؤلؤة السماء ؛ ولذا
خطبتها صادقاً خلصاً مستجداً :

أنا الأشياء تحضر

وأنت المولد النضر

فقلولي إنه القمر .

في هذه الجملة حضرت كافة مناحي الخطاب اللغوي من خلال
الضمائر الثلاثة ، التكلم : أنا ، والمخاطب : أنت ،
والغائب : إنه . ولأننا الاحتضار ، بيننا للأنثى الولادة النضرة . أما
الموهل وجوده إلا من خلال (النطق) بالكلمة السحر . وهي كلمة
لا تنطق إلا من لسان اللؤلؤة السماء . ولكن هذه السماء جاءت
خرساء لا تنطق ولذا فإن الرجل لن يكون قمرأ أي لن يكون كامل
الرجولة ؛ ومن هنا جاءه الضعف والوهن ودأبه الاحتضار . وإنهت
الفصلية بتأنيدها الموت ؛ إذ لم تنطق اللؤلؤة السماء :

غداً - لا تذكره غداً !

غداً

تنادي زورقي الجزر

ويلدوي مهرجان الليل ..

لا طيب ولا زهر

.. فقلولي إنه القمر !

وتعبر الفصلية مع هذا الحسام حاملة قدرها الناقص نتيجة لذلك
الحضور الناقص حيث بدأ النموذج فيها حياً ولكنه بعيد .. ومن ثم
صار حاضرأ شبه غائب ، فللمرأة فيه قد تحقق لها (الحضور) لكنه
منته من الرجل وليس إنجازاً ذاتياً ، وحيتها منحها الرجل هذا
الحضور سلبها حق النطق في حين وهب لنفسه كامل الرجولة ، ولكن
كماله هذا انتفض عليه فعراه أمام الأشياء وحوله إلى رجل ضعيف
يواجه الاحتضار ولا منقله إلا المرأة ، ولكن المرأة لا تقوى على إنقاذه

صفة غيرها مما يجعلها جزءاً عضوياً فيها . فهي ليست لؤلؤة فقط كما
أنها ليست (لؤلؤون) فحسب ، بل هي (لؤلؤون السماء) ؛ وهذا
هو شكلها وماهيتها التي لا تتحول ولا تتبدل . والسمرة هنا ليست
صفة للتمييز بين لؤلؤة سمراء وأخرى غير سمراء ، بل السمرة دلالة
لازمة لجامد لإظهار للماهية ؛ أي أنها صفة ملازمة لطبيعة الشيء
الموصوف ، مثل قولنا البحر المائي التي لا تميز بحراً مائياً عن بحر غير
مائي ، ولكنها تقر ماهية الموصوف وهذه سمرة فنية كان يتميز بها
هوميروس في إلياذته ، مثلاً كان يفعل في وصفه هيلانة بصفة واحدة
تلازمة لها لا يبرم عنها وهي : (هيلانة ذات الحزام العميق) أو
أندروماك (ذات الذراع الأبيض) ويكرر ذلك بإخلاص كامل للمصفة
الواحدة (بحيث يولد لدينا هذا التكرار إحساساً عميقاً بالجمال ،
ويطلق هذا الإحساس العنان للخيال لتصور ما شاء من مواضع الفتنة
والجمال) كما يقول محمد مندور^(٥٠) .

وهذه سمرة من سمات تحرير الدلالة وإطلاقها من خلال تمعيق
الإحساس بالقيمة الشعرية للوصافة ، حين يصبح التكرار لازماً
يتواصل بعضها مع القصيدة فيحدث إشباعاً متلاحقاً تتوحد معه
الدلالات ، ويقف بعض القارئ ؛ فيصير بإصراره وتماثله
ويتحول التكرار إلى هاجس مستديم يفتح آفاق التصور ويطلقها .
وذلك أمر يمكن حدوثه في نص القصصيص يجعله إضافة يتحرك الأعمى
من خلالها لينبثق من جلد حياً عبر غزاي القصصيص ، الذي تولى
استحضاره ويقره من خلال تدخل نصيبتها مما ، وهو تدخل يقوم
على التحولات المتصددة كما لاحظنا ، وكما نلمس من تحول بيت
الأعمى :

قد رانها حججاً مذ طر شاربها

حتى نسمع يرحبها وقد خفقا

فالحجج التي تسمع فيها وهم منها بطل الأعمى تحول إلى سنين
يعاها القمر (الرجل/ الشاعر) ثم تمتد إلى قرون يختصر بها
التاريخ - كما مر بنا - في قول القصصيص :

ورائي من سنين العمر

ما يعياها القمر

قرون كل ثانية

بها التاريخ يختصر

وإذا كان بطل الأعمى قد (خفق) واضطرب من مرماه فإن
القمر/ الرجل عند القصصيص دخل في مواجهة مصيرية أخطر من مجرد
الاضطراب :

وقدامسى

صحرارى الموت تنتظر

وهنا يدخل (الموت) ليكون في هذه المرة مصيراً للرجل ، بعد أن
كان سابقاً من حظ للمرأة ، وهذا يؤسس مفارقة غويجية عن حسين
سرحان ، مثلاً افترقت سمرة السمرة من مجرد صفة للشفة عند سرحان
إلى ماهية مطلقة للمرأة عند القصصيص ، وصارت اللؤلؤة السماء
تتمدد حياً وغويجياً لذات اللعى .

ومن نتائج دخول الموت صرنا نجد الرجل عرضة للوهن

الزخشرى في أساس البلاغة (مادة طلع) ، ومادة طلع على هذا تصبح ذات دلالة غموضية عريقة من حيث ارتباطها بالمرأة وانطلاقها إلى فضاء الفعل والحياة . كما أن الفعل (طلع) ^(٢٦) مرتبط بدلالات العلو/والإشراق/والإنهاء/والبلوغ ، من ذلك قولهم طلعت الشمس بمعنى ظهورها من علو . وطلع النخل أى خرج ثمره وأعطى ، وطلع المكان أى بلغه ، وأطلع الشجر بمعنى أوقف ، وأطلعت الخنثة أى طالت وتقدمت . وهذا كله تاريخ ذلال ثرى تشعب به هذه الكلمة (طلعت) جعلها عصباً توليدياً غنياً نتج عنها (جملة شعرية) بالغة الثراء حسياً ودلالياً ، حيث بلغت ما يوازى أربعين كلمة موزعة على أربع وعشرين تقعية (مستغلن) انتهت بكلمة (ظهر) المعادلة لطلع في تليلاتها . هذا جانبها الحسى إما دلالات هذه الجملة الولود فأنها من الشمول إلى حد يصنع حسلاً دلالياً ، حيث يورق التين والزيتون ، وتلقى للنخل التحيات ، وتويع الرجوه وتنمو حبات الرمال . وهذه كلها دلالات متولدة من الفعل (طلعت) حيث معنى النمو والتعالى والمعطاء . وهذه جميعها تشارك للفعل الجديد الصادر عن المرأة الفاعلة ، إنها المرأة/المعنى حيث نجد كل حركة منها تنفص إلى عمل مشعر . فحركاتها للفعل ، ولذا فهي جاءت وطلعت وألفت . وفى المقاطع التالية جاءت مرة أخرى/ وأسفرت/ ودخلت/ ومالت/ وأزهرت/ وفزأت/ وجمعت/ ومشت . ولو مضينا في رصد أفعالها لصنعنا ممحاً من الأعمال ملاً علينا نصف هذا البحث . فهي امرأة صانعة للأفعال ومولدة للمعاني ، تقول وتعمل وتمارس إصدار الأوامر (على خلاف غموضيتها السابقين اللذين مارسا استقبال الأوامر دون فعلها) . وخديجة ، قبل أن تأمر تفعل ، فهي قد :

احضلت حيلاد الحروف وأطلعت هصفورها للبرج
في طرق المساء :

لا تزورها قمحاً من قبل أن يجد الفؤاد طريقه للناس ... لا
لا تركبوا بحراً من قبل أن يجد الحمام مكانه في القلب .. لا
لا تطيلوا أجراً على وجع الكلام وحركة القلب المخرج
قبل أن يقد الحمام
قالت .. وأسلت الكلام .

هذه خديجة الفاعلة التي لا ترى أن الكلمات (زيف كاذب إشر) كما هي صورة الكلمات عند المرأة/ اللؤلؤة ، ولكنها تحضل حيلاد اللغة وتضع من هذا الحيلاد مصفورياً يطلق بالبحر والفعل .

ومع هذا الفعل اللازم لسات المرأة من خيال اسمها الصريح التفاعل فأنها ذات صفة أيضاً ، فهي (فتاة الليل) وفى ذلك مفارقة شجاعة حيث إن فتاة الليل في العرف العام تشير إلى معنى مستقيم ^(٢٧) . وثاني هذه الصفة مرتين في القصيدة في مطلع المقطع الأول كما قلنا ، وفى بداية المقطع الثانى :

جاءت فتاة الليل من صبح الهوى فأسفرت
دخلت على الأطفال موالاً ومالت للحديث وأزهرت
قرأت كتاب الله وانتشرت على الكلمات دفناً
أسفروا ،
قمرأ على وجع القمر .

لأنا جاءت ضعيفة كما كان قد أرادها . ومن هنا وقع الرجل في مسألة مصيرية صنعها لنفسه .

وبذا تكتمل صورة هذا النموذج عن المرأة/ الحليلة ، أو الوليد النضر ، حيث يتحقق لها هذا التصور النموذجي من حيث إنها وأبنة الحيلة ، بعد أن كانت مافة للموت . وتنتقل الآن إلى صورة ثالثة لنموذج المرأة الشعرى .

٣ - المرأة/ المعنى

رأينا في نموذج المرأة/ الحيلة أن المرأة جاءت بحضور أنثوى كامل الأنوثة ، وحينها (طلعت) في القصيدة نتج عن ذلك الطلوع عالم رومانسي مفعم بأجواء المشق والتمتعة ، وفيها يقول غزالي القصصى في القصيدة ذاتها :

طلعت قماجت الأنداء والأشياء
والأضواء والأهواء والصبور

هذا هو طلوع المرأة في ذلك النموذج ، إنه طلوع الأمل للرجل الذكر الذى جاء محتاجاً بالشجر والاحضار ، وراح يبيت عن هذه التي تقوى على منحه الأنداء/ والأشياء/ والأضواء والأهواء والصبور .

ذاك نوع من (الطلوع) رأينا سماته في النموذج التالى ، ولسوف نرى الآن نوعاً مختلفاً من الطلوع ، يتأسس منه نموذج ثالث هو المرأة/ المعنى .

وطلوع المرأة/ المعنى يأتي في قصيدة بعنوان (خديجة) لمحمد جبر الحبرى ، حيث نقرأ :

جاءت خديجة ^(٢٨)

طلعت فتاة الليل من صبح الهوى فأورقت تينا وزيتونا
وألفت للتخيل تحية الأتئين من سفر فابتعت الوجوه
شقاً لثاً وغمت حبيبات الندى مطراً على تعب
القرى ، قمرأ على الباب العتيق لمعان نسي
الحديث الطفل ، والكلم المذاب مع ارتحائه
النهر أول ما ظهر .

نسى المتطلع للقمر

طلعت على مد البصر .

هكذا يتبدرن القصيدة مفارقة للنموذجين السابقين حيث نجد المرأة هنا هيئاً بياناً ، فهي : خديجة باسمها وذاتها ، وليست بلدات للمنى أو اللؤلؤة السمره . فهي الجواهر وهى البلدات وليست الصفة أو للمعاني .

وخديجة هذه (جاءت) ، هى الفاعلة والمحدثة للفعل ، فهي خير ذات للمنى التي يرسل الشاعر إليها خطاباً عبر الوساطة ، وليست اللؤلؤة السمره التي ظل الشاعر يأمرها بأن تقول فلا تفعل .

وهي بعد أن (جاءت) طلعت ، فحضورها ليس مجرد حضور بأن تاتى ، ولكن ذلك يعقبه طلوع . ولا يفوتنا هنا ما لفعل (طلع) من علاقة مضوية بخروج المرأة بصفة خاصة من خيالها . ولذا كان من كلام العرب المجازى قولهم : طلعت المرأة من خيالها - كما ينقل

نحن نحب نحن الصرخة الأولى ولون الماء والأشياء .

هكذا يتحد الرجل بالمرأة وينغمر تحت رابتها لينتمج فيها وفي فعلها ، وهذه مفارقة نموذجية حيث تصبح القوة للمرأة ويصبح التأثير لها ومنها ، مثلاً انقلبت معادلة الليل / الصباح وصار الليل يخرج من الصباح ، بدلاً من العكس المعهود .

ومن هذا التوالد الدلالي القائم على (المفارقة) يأتي صوت المرأة ليشكل الحدث فيستثير الفعل حيث إن :

صرختها استعالت نبتة في غرة الصحراء دمعتها استعالت قطرة .

ولا تكون صرخة المرأة ودمعتها في الصحراء إلا لحظة (الواد) ؛ وهذه لحظة تاريخية مصيرية للأشئ ، ولكنها هنا تتحول من موقف للموت إلى ارتعاش حياة ، وتنبثق الحياة لتصبح عدداً مجموعاً من الحيويات الشاملة في ساعسة الواد الذي تراجعته الأنثى في (غرة الصحراء) فتحواله خديجة إلى (نبتة) يجعل رؤية الحياة ملء الرمال : إن جاءكم نبتة . .

فهذا ساحل الرقيا وإن صجبت به ريح الشمال تظل أصوات الثوراس ، صرخة الحيويات ملء وماله . فتبينوا إن جاءكم نبتة .

ومن هذا النبتة أن صرخة الحيويات في الرمال (استعالت نبتة في غرة الصحراء) . وفي كلمة استعالت ما يظهر دليلاً على التحول الاصطناعي وانصراف الحدث عن غايته المقصودة إلى وجهة خديجة يتخللها الفعل لنفسه ، مما يحول صرخة المزمومة إلى صرخة للحياة تثبت بها الصحراء .

ومن هذه الصرخة الأنثوية الفاعلة يتولد الأمر من خديجة إلى رجلها بأن يلدق منها تجرية (الواد) المتحول ، فتوجه إليه دعوتها بالموت / الميلاد قائلة :

فالتنم بالترية الملعراء وليكن الغياب غلب وغلب

لا أرض في الأرض التي تهب السواد لا أرض في الأرض اليباب

ويستجيب الرجل لدعوة أنثاه ويدخل معها في تجرية (الواد) ويفور في الغياب من غلب إلى غلب ، ثم يصرخ بعدها :

صرخت . . صرخت

وما فتئت أردد الصلوات في روعي

كلا ورب اليباب

ما مزقت أوراقي ولا أذنت بحيل بالرحيل

أنا القليل على ضفاف الحلم

والربان في قديم المسافة

وفي هذا القطع تتوزع دلالات (فضاء الليل) من خلال أنماطها فهي (تسفر) بالمواويل على الأطفال ويقل للحديث وتزهر به ، كما أنها تقرأ كتاب الله فتثر على الكلمات دفقا أسمرًا .

وهذه دلالات تضاف إلى ما في القطع الأول من دلالات العلو والانبثاق ، مع ما تحمله صيغة (صبح الهواء) من مفارقة طريفة حين تطلع فضاء الليل من ذلك الصبح أو حين تجيء منه ، مما يجعل الليل المتسوية إليه هذه الفتاة ليلاً مختلفاً من الليل المعهود ، من حيث إن الليل الحقيقي هو للشمس على النهار والحواوي له ، كما تشير الآية الكريمة في قوله تعالى (وآية لهم الليل نسلخ منه النهار – يس ٣٧) أي أن الليل يتمخض عنه نهار كان مخفياً فيه . ولكن ليل القصبدة يتأرق ذلك الليل ويختلف عنه ، لأنه ليل يأتي من الصبح ، مما يعني أنه شيء آخر غير الليل المعهود . وهذا الليل الجليدي يتشكل أنيا بين يدى القصبدة . وعليه فإن الدلالة فيه ذات تكوين ابتكاري تتخلل فيه من تاريخها السابقي المعنوي السالف ، وتتصنع من خلال النص في تكوين دلالي جديد . ومن هنا فإن (فضاء الليل) ليست هي ما كنا نعهد قبل مداهمة النص لنا ، ولكنها صفة جليدية تتضمص مكوناتها للمعنوية من تطور جمل النص ، وهو تكوين يتشكل من خلال الأنماط للتلافة التي رسدنا بعضها ونحيل إلى ألبيتها في النص .

إن هذا معنا أننا نقرأ نصاً شاعراً يصنع نموذجيه عن المرأة من خلال حركات هذه المرأة (داخل) النص لا (خارجه) . وهذا ما يلزمنا فعله ، بأن نستقرئ سمات هذا النموذج حيثما ظهرت في النص ذاته ، فمثلاً مثلاً فلعنا مع نص القصبي ومرحان حيث شكلنا صور التمازج كيفما جاء في النصوص .

ومن تشكلات نموذج فضاء الليل الصامتة لحقيقتها نصوعياً أنها تسلب من الرجل أهم رمز لذكورته وهو رمز القمر ، حيث يتحول هذا الرمز من (دال) على الرجل إلى مدلول يتولد عن حركة خديجة ؛ ويتكرر ذلك خمس مرات في القطعين الأول والثاني ، وفي كل هذه الحالات جاء القمر نتيجة للفعل الصادر عن خديجة ، فهي تصنع (قمرها) وتشكله ، مثلاً تشكل فعلها بإيجابية قاطعة تصدر عنها هي وليس عن الرجل الذي أخذ في الانخضاء والاضمحلال في هذا النموذج ، واقتصر على كونه مجرد إنسان لا يتميز من للمرأة بل ولا يساويها ، وقصارى ما يأمله هو أن ترضى به فتاة القصبدة ريفاً لها وشاهداً على فعلها :

وطلبتُ منها أن تكون

أُبلِيتُ في يدها يدى

فكفّت الدنيا عن التجديد .

ذا يحسر

وقفنا

والسماوات انتهت فينا

ونكنا راحتين نحو طائر الشمس

شفقة وشمس

لغة تروط مبسmin

حماة ترداد ساحتنا

نحب . . . نحب . . . يا الله

قيل - معناه الزوج . وبهذا فإن جملة (فاستروا عرى البلاد) معناها زوجها بفارسها المنشود ، وذلك لكي لا تواجه المصير البشيل وهو القبر .

وهذه صورة أخطت بتحويل المفهوم السائد للمومودة إلى مفهوم مختلف بطور الدلالة ويعبرها في الإزاع والتكثيف . هذا ما اكتشفته فتاة الليل :

(وجعلت ركابها موفلاً في العتق مبتوراً رماً ملؤه وطن)

هذا هو الموروث القديم (ركام موفل في العتق) موروث الأساطير والحكايات الشعبية عن المومودة التي هي - هنا - وطن يفقه الرماة ، كما كانت الرماة تحمى البنت في جوف (القوز) .

ومن وسط هذا الركام جاءت (خديجة) وطلعت (فتاة الليل) من تحت الرماة مثل طائر الزينق ، ثم :

دخلت على الأطفال موالاً وعملت للحميث وأزهرت
قرأت كتاب الله وانتشرت على الكلمات دفناً أسمرأ
قمرأ على وجع القمر .

لقد أزهرت (فتاة الليل) القادمة من 'صحيح الهواء' . وكلمة (أزهرت) تيمت فيها صورة (الدرة الزهرية) صاحبة الأضى ، وهي صفة ارتبطت بمثال المرأة/الحياة أسطورياً - كما ذكرنا من قبل - وربأنا أن غازی القصصى حرر لؤلؤته من تلك الصفة لكي لا تشترك الرجل/القمر في صفة من صفاته الأساسية ، واستعاض عنها بصفة (السمراء) ، ولكن محمد جبر الحلي تحت لفتاته صورة تمت للدرة بمعلقة جلدية . لكنها علاقة التحول والمقارنة ، ذلك لأن (أزهرت) فعل وليست صفة ، وفي الفعل الحركة والحياة مع تحولات الزمن وتفاعلاته ، وهذا ما يقصص الصفة والأسمر ، ومن هنا جاء تطوير صورة (فتاة الليل) وبما يرتبط بصورة الدرة الزهرية . فهي ليست بذات صفة ولكنها صاحبة فعل ، وهي ليست جامدة ولكنها متحركة ومتروية بالحياة ، ولهذا فلها حين (أزهرت) تحولت إلى شيء حي ، فقرأت كتاب الله ثم (انتشرت على الكلمات دفناً أسمرأ) . وهذا الدفن الأسمر هو تحول لصفة اللؤلؤة السمراء ، تلك الصفة اللازمة للؤلؤة والدالة على ماهيتها عند غازی القصصى ، ولكنها هنا تحولت من صفة للمرأة إلى صفة لحالة فعلها وما ينتج عن ذلك الفعل . وهو ناتج ذو تأثير يمتدح معدلات المجهود إلى درجة أنه يخلص ماهيات الأشياء ، حيث يجعل القمر وصفاً لحالة الانتظار الناتج من حركة فتاة الليل ، وهو إذ يكون صفة وحالاً لها فإنه في الوقت نفسه يرتد فيشعر على وجع الرجل/القمر : قمرأ على وجع القمر .

وصيغها إذن أزهراً أولاً لتحول من المعانيات والتلازم إلى الفعل والتغير ، حيث استعانت السورة إلى دفعه ثم انتشر ليسلب القوة من الرجل فيأخذ قمره ليجعله إلى حال الانتشار وإلى وجع راهن .

ومن هذا الإزهار وما تلاه من كشف صورة المومودة الجعيدة (البلاد - الوطن) أصبح قدر خديجة/فتاة الليل أن تكون فاعلة . وأصبح لزاماً عليها أن تحول دلالات الجمود والزموم إلى دلالات للتغير والتحول الدائم ، وهذا يشمل الصفات والأسماء كما رأينا في تحولات دلالات فتاة الليل والقمر ، ويشمل الأفعال كما في أزهرت وطلعت ، ويشمل النتائج كما شاعلتنا في نموذج المومودة ، ومن كان ذا شأنها فهي

هكذا يتحول فعل الصراخ إلى حدث تطهيري حين يضع الرجل نفسه بين يدي فتاته مفسياً لها ببرامته من الدم المراق ، بليل أنه هو (القتل على صفاء الحلم) ؛ فلم تكن هي وحدها المومودة ولكن الرقاد وقع عليها بما . ولابد من أن ينفض أيضاً مما من الرمل بالحياوت والثرية العلواء والنبته المرتشمة بالفعل ، وسيكونان عندئذ كما قالاً :

نحن الصرخة الأولى

ولون الماء والأشياء

ولسوف تتلون من ذلك وجهه الحياة : الجداول/البلاد/القبائل / والصحراء .

ولكن صورة المومودة لم تحذف بهد ، ذلك بأن أمام نوع من الرقاد أكثر فداحة وأشرس أثراً من السابق ، وهو ناتج عن العورة التي لم تستر بهد ، مما يعني أن العرى مازال باقياً ، وأن السر لم يتحقق . ولهذا فهو مطلب قائم ومائل يتشخص لنا فتاة الليل ، قالبة الصورة القذبة إلى وجه جديد تقول :

اللوح أسود

فاستروا عرى البلاد وسوأة المدن اللقيطة

واحتسوا بوجوهكم . وتبينوا إن جاءكم نيا

هذا أنا تعب ومرساء ولقد راضى للقيد .

هذه إذن هي الصورة الموضلة للمومودة في البلاد ، وخديجة تمب ومرساء ولقد . ولكنها قيد راضى للقيد . وهذا الرضى يحمل مشكلة هذه المرأة كزناسته ، ولكنه لا يترك قيد البلاد بعريها الذي لم يستر ، ويعبها للقيطة التي مازالت سوانها رادية عارية . هل هي الحقيقة ، وما عداها فهو زيف مارسه التاريخ الذي تحولنا خديجة منه :

لا تقرأوا التاريخ

زيفاً ما يسطره الذليل

كفأكمو زيفاً على زيف

سنى العمر مرث ما قرأت حقيقة

مرث . . كما مرث على الصحراء صافلة الغمام .

والرأى إذن أن يهد تاريخاً مضى ، ولا هو ذلك البنت حية في الرمال طاباً لسورها ، ولكنه عرى البلاد وسوأة المدن اللقيطة . ولقد تخلصت الفتاة من حادثة (الرقاد) بأن (صرخت) صرختها الفاعلة التي فجرت الرمال وحركتها ، وجعلت حبيبها مطراً وقمرأ وبنت في فرة الصحراء ، هذه المرأة القيد الذي رفض القيد ، لكن المدن اللقيطة لم تزال لقيطة وتشكل منها :

وطن سراب . .

وطن تراب

وطن ضباب

وتردد كلمة (وطن) موصوفة بهذه الصفات سبع مرات في القصيدة ، أي أن الوطن المتكون من العرى والمدن اللقيطة لا يحمل معضلة إلا بستره وإفخذه ، فهو مثل البنت القذبة في الليل الشهي (البنت إما للستر أو للغير) . والستر في هذا الليل - كما شرحتنا من

صانعة للمعانى ، وبذا تكون مثال المرأة / المنتجة في مقابل المرأة / المستهلكة (يفتح اللام وكسرهما على المعنيين) . هذا هو نموذج المرأة / المعنى التى جعلت شاعرها يقدم لنا (٨٦) ستة وثمانين فعلاً ماضياً ، تشكلت منها دلالات القصيدة .

وهذا العدد الكبير من أفعال الماضى التى طغت على النص واحتلت مساراته ، يوحى بصفتها هذه المرأة / المنتجة ، فهى امرأة تفضى داخل الفعل وتحدث فاعليها وتجري حدثها . ولم تأت الأفعال بصيغة المضارع لأن المضارعة تقتضى التنية في القيام بالفعل أو تدل على الشرور فيه ، لكنها لا تشير إلى (إنجاز) الفعل ، ومن ثم (إنتاج) الحدث و (إحداث) النتيجة . أما أفعال الماضى فلأنها تدل على البت وتحقيق الغاية ، كما أنها تدل على أن ما حدث من أفعال كانت نتائج لفعل ذات صدر عن المرأة بإفادة منها وتغلب عليها ، فهى امرأة الفعل والإنجاز والبت ، مع الضرر فيها لفعل مستمدة على تصورهما للعالم من حولها . وهى حينها تصل إلى ذلك التصور فلها تحقق شروطه بنفسها وتحدث فاعليها فيه وبه . إنها امرأة حداثية تصنع ظروفها وتشكل أجسامها ، وإذا اقتضى الأمر تحمّل الدلالات أو توليدها فلها فعل ذلك بلا مواربة .

وإذا استراحت من الفعل المنجز قليلاً فلها تأنست إلى (الأمر) بديلاً عن الإنجاز الذاتى ، لكن تأمر الرجل بأن يفعل ما يتوهم مع دلالات أحداثها ، ولذا نجد عشرة أفعال جاءت بصيغة الأمر لإكمال بعض جوانب الصورة الشاملة لدلالات النص . ولكن أفعال الأمر لا تقاس بأفعال الماضى (بنسبة ١٠ إلى ٨٦) مما يعنى أن المرأة هنا تعتمد على جهودها في تحقيق غاياتها . وهى غايات متحققة بكل تأكيد ، لأن سقوط عشرة أفعال أمر لا يؤثر في ستة وثمانين فعلاً قد تم تحقيقها . فالتصريح بأكمل فعله وأثره هو نص المرأة ، وهى - وحدها - بطل القصيدة ومتبع الدلالة ، بما أنها المرأة / المعنى .

وما جاء في القصيدة من أفعال أخرى فهى ليست ذات علاقة جوهرية بتشكيل الدلالات الأساسية للصانعة للنموذج .

لهذا كان عنوان النص : خديجة ، وكانت حقيقة : خديجة ، وانتهى على مشهد اكتمال الحضور الفاعل للمرأة / المعنى .

جاءت على شفة وشمس

طلعت خديجة من تقاصيل المواء

فأشرقت

وغيث على يدى الفرى

وغيى الموى أبداً

وما كذب الموى

كلا ولا كلبت ترابيل الفرى .

هكذا الفرى (غمت) بصيغة الماضى والتحقق على يدى خديجة / الفاعلة المنتجة . والفرى إذ تنمر فهى البديل الذى نشأت خديجة عن المدن الملقطة وراحت من أجله تيم حيث رأيناها في النص وقد :

طلبت موانء ، فتشت في السفن عن وطن بديل

تعتبت من البحث الطويل

تعتبت من الركض الذى يمتد من فرح الأجنة

وانطلاقات الجلود

إلى انتحاتام الكهول

تعتبت من الوطن البخيل .

هكذا رأيناها في وسط توترات النص ، وقد طلبت وطناً بديلاً وتعتبت / وتعتبت / وتعتبت منه ومن طلابها له ، ولكنها في الختام تصل إلى لحظة الميلاد حيث تتحول صرخة الموهوبة إلى نبتة تخرج من وسط ركاب الرماح ، بعدها جاءت / وطلعت / لتجد وطناً جاهزاً كجديل للمدن اللقطة ، لكن لكي يتحقق إنجازها الفعل على يدىها هى ، ويفعلها الصادر عنها راقداً وهى :

غمت على يدى الفرى

نعم لقد غمت الفرى على يدىها كما يؤكد النص (وما كذب الموى . . كلا ولا كلبت ترابيل الفرى) . لأن الفعل هنا يقوم على الإنجاز والبت من امرأة مارست صناعة المعنى وإنتاج الدلالة وتحمّل الجساد إلى حياة . وهذا هو نموذجنا الثالث : المرأة / المعنى .

.....

وأخيراً نصل إلى النتيجة التى تسفر عنها بذاته من تصور تشريحي حول التماذج الثلاثة للمرأة على حسب تجلياتها في حالات نصيوص شعرية تحمل أمثلة لمخية لحالات الفعل الشعرى المعاصر ، حيث رأينا قصيدة حسين سرحان وقد تحمل فيها نموذج دلالي خالص في عريته النمطية أسلوبياً ودلالة وتصويراً ، ومن ثم تولدت عنه المرأة الموهوبة ، التى صار الغياب وعدم الفعل علامة عليها ، في حين أنها محسوبة للرجل يتعلق بها وزعم إليها ، ولكن حينه هذا لا يتغلها من مصير الواد ، فهى أين طفتين مصيريين إما الرجل أو الغير . والرجل حين يبوأها فإنه يضعها في ركن الشفقة والتخوف ، ويضع (الموت) كاحتمال قائم دوماً بما هو مصالحة مقننة للمرأة من أجل صيانتها من الحياة .

وحسين سرحان في قصيدة (ذات المعنى) جعل الموت سبباً شعرياً وأداة جمالية تولد منها نصه ، ويصم من خلاله صورة المرأة / الموت في الموروث العربى ، وكأنه يمسد بيت إسحاق بن خلف الذى يقول عن ابنته متمنياً موتها شفقة عليها^(٨٧) :

هموى حسيان وأهوى سوسها شفقنا

والموت أكبرم نزال وصل الحرم

وهذا الموت (الكبريم) هو ما تجسد في (ذات المعنى) ليصنع منها نصاً شعرياً جديداً يتلاقى فيه الإبداع الفردي مع الموروث الجمعي ، حيث يكون سلطان الموروث أقوى وأبلغ ، فيحتل الشاعر الآن وتنشأ حالة (الاختيار) الشعرى التى يتبعها قبول الرؤى الشعرية الموروثة ، فتختل التجريبات ، الحالية والموروثة ، في موقف (ميثاق) كما يقول (بلوم) عن (لوحة التعليم Scene of Instruction)^(٨٨) . ومن هنا صاوت قصيدة حسين سرحان إفرازاً نموذجياً للدلالة النصوية عن المرأة كما هى في الذهن العربى الجمعي ، حيث يأى الحب والموت معا معادلين مصيريين للمرأة ، ويضع الشاعر بينهما في نصه ليحقق بذلك اكتمال الصورة بنموذجها للصيرى التام .

وبلغ غزى القصصى بلؤلؤته السمرام مقتحماً الصورة اللحنية

الرجل وطلبه . وهذه صورة نموزجية تقوم على بعد أسطوري يصنع المرأة لكي يستمد قوة يجعله قادراً على الأخط منها ، دون أن يخضع لها أو أن يسمح لها بمساواة في الفعل .

وتأت قصيدة (خديجة) لمحمد جبر الحري متخلصة من شروط النموزجين السابقين لتتحقق داخلها صورة مختلفة لامرأة جديدة لا تدفن تحت الرسل قصوت ، ولا تخاف دور المشوقة المذللة ، ولكنها امرأة تفتقر القيد ترفضه وتحقق بذلك نصاً ذا رؤية جديدة لا تنقض السالف ولا تلغيه ، ولكنها تتولى إلهامه من جديد ، ومن ثم تعيد لنا ابتكاره كنموذج يجتري السالف وفي الوقت ذاته يفارق ذلك السالف كأنه شيء لم يكن من قبل . وهذه هي (الرؤية الجديدة) كما يسميها بلوم في (لوحة التلقي) . وهي المستوى السادس من درجات التداخل التصويمي .

بصورة أخرى تقوم على مصدر إلهامي آخر يتبادل مع السابق ويتنافسه ، ومن هذه المنافسة يتحقق للقصبي قدر من التحرر يمكنه من (الحلول) كبديل شاعري أصيل . ومن ثم (تحضر) المرأة ويتحقق لها الخطاب المباشر ، وتتصحب سبباً لحياة الرجل ومصدراً لمساعدته ، على التقيض من النموزج اللغوي الذي يجعل المرأة مادة للموت ومصدراً لشقاء الرجل من حيث خوفه عليها .

ولكن حضور المرأة عند القصبي كان حضوراً انشوائياً خالصاً حيث صارت بلا إرادة وبلا فعل ، وصار الفعل حكراً على الرجل وحده الذي حل محل (القمر) ، واعتدل صورة الحدث ، وسخر كون القصيدة لورثته وإزادته ، مما سلب القفل من المرأة وجعل حضورها بلا فعل . ومن هنا سكنت الأثني في قصيدة (أغنية في ليل استوائية) لغزالي القصبي لتجد فيها نموزج المرأة/الحياة . ولكن هذه الحياة هي الحياة الرجل ، وليس الأثني منها سوى أنها للثانية لها ، بناء على رغبة

المواش

(١٥) ديوان المخلين ، القسم الأول ، ١٣٨ (دار الكتب المصرية . القاهرة ، ١٩٤٥) .

(١٦) هذه بعض معاني (حور) . انظر القاموس المحيط مادة (حور) ، وإزهرشري : أساس البلاغة من اللغة فاتها .

(١٧) جواد حل : الفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ٦١٧٧ ، وكذلك : أحمد عماد الحوري : المرأة في الشعر الجاهلي ، ٣٠٣ (دار الفكر العربي . القاهرة ، ١٩٦٣) .

(١٨) ورد ذلك في جريدة (الجزيرة) عدد ٥٤٠٨ : ٢٣ . السرياني ١٤٠٧/١٢٤ هـ . ١٩٨٧/٢٠ م) ، تباعاً من مجلة (عالم الاستشراق العربي) العدد الثاني ، مارس ١٩٨٧ (مواش صحفية - فريزية العربي) .

(١٩) حسين سرعان : أجنحة بلا ريش ، ٢٥ (نادي الطائف الأدبي) الطائف ، ١٣٩٧ هـ . (١٩٧٧ م) .

(٢٠) الصوري هو الوحدة التصويمية التي تكون أساساً دالاً على النص ، أي أنها تترك للمركبة ككافة أجزاءه ، وهي المنصير للوهين في النص . لتفصيل راجع : عبد الله النخيلي الحلي والتكليف - من البنية إلى التسمية - ٩١ ، ٩٢ (النادي الأدبي الثقافي . جدة ، ١٩٨٥) .

(٢١) ليس من شرط الصوري أن يكون في وسط النص ولكنه يأتي (في) النص ، وفي الشعر القديم يطلب مجيء في المطلق . انظر السابق ٩١ .

(٢٢) عن قصيدة (باليل الحب) وبداخلها انظر : عماد المرزوقي : باليل الحب وميزانها (الدار العربية للكتاب . تونس ، ١٩٧٦) .

(٢٣) ابن قيم الجوزية : روضة السنين ونزهة المشتاقين ، ٤٣ (تحقيق الدكتور السيد الجليل . دار الكتب العربي . بيروت ، ١٩٨٧) .

(٢٤) السابق ١٠٢ .

(٢٥) جاس حسن : النحو الوافي ٣٣٨١ (دار المعارف مصر . القاهرة ، ١٩٧٥) .

(١) كازل بريكتلمان : تاريخ الأدب العربي ٤٢/١ (ترجمة الدكتور عبد الحليم الشجار . دار المعارف . القاهرة ١٩٦٨ م) .

(٢) انظر ديوان الحماسة لابي تمام ٨٤/٩ (تحقيق عماد عبد الحليم عطفاني . مكتبة عماد حل صبيح . القاهرة ١٩٥٥) . وفازن : مصراع المشاق لجعفر السراج ٢٠٧٧ (دار بيروت . بدون تاريخ) .

(٣) سورة الشعراء ، ٢٢٦ . (دار بيروت . بدون تاريخ) .

(٤) عبد الكريم الجهمان : الأمثال الشعبية في نجد ، ٥٩٧ (دار أميال العرب . الرياض ، ١٤٠٣ هـ) .

(٥) أجمعت هذا لائل رواية عن الدكتور عبد الله سائل المطلق ، وهو أحد أبناء قبيلة حليل ، وهذا لائل يكرر ترديده عند هذه القبيلة .

(٦) لسان العرب مادة (ق وز) .

(٧) حسن يوسف موسى وعبد الفتاح الصبيحي : الإصحاح في لغة اللغة ١٠٥٤/٢ (دار الفكر العربي . القاهرة ١٩٦٤) .

(٨) انظر عن ذلك : جواد حل ، الفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ٦٥١٧ (دار العلم للملايين . بيروت . مكتبة النهضة ببلد ١٩٦٨) .

(٩) في الإسلام ٩ - ١٠ (دار الكتاب العربي - القاهرة ١٩٦٩/١٣٨٩ م) .

(١٠) السابق ١٠١ .

(١١) عن ذلك راجع جواد حل ، الفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ٦١٧/١ ، ٦١٨ .

(١٢) انظر : الإمام الرازي : خزان الصحاح مادة (حل) .

(١٣) أبو التميمي السجل : ديوانه ، ١٠٣ (جمع وتحقيق علاء الدين عبد الفتاح ، ١٩٨١ م) .

(١٤) انظر ٩١ ، ١٤٠١ هـ / ١٩٨١ م) .

Carl Brockelmann, History of the Islamic Peoples, 9 (trans by J.Carmichael and M. Perlmann, Capricorn Books, New York 1973).

- (٢٦) أبو علي الطبرسي : مجمع البيان في تفسير القرآن ١٤٥٩ (دار إحياء التراث . بيروت . دون تاريخ) .
- (٢٧) السابق ١٤٦ .
- (٢٨) عبد الله الغلاني : الحظية والتكفير ٣٧٧ .
- (٢٩) علي البطال : الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري ، ٩١ (دار الأندلس . بيروت ١٩٨٠) .
- (٣٠) ليبيان فرست : الروماتية ١٧٢ ترجمة الدكتور عبد الواحد لؤلؤة ضمن ه موسوعة المصطلح التقني ، المجلد الأول . دار الرشيد للنشر . منشورات وزارة الثقافة والإعلام - العراق . ١٩٨٧) .
- (٣١) ورد ذلك في مقدمة حمد الجاسر لديوان الشاعر حسين سرحان (أجنحة بلا ريش) ص ٨ - ٩ .
- (٣٢) إحسان عباس : فن الشعر ١٧٤ (دار الثقافة . بيروت ١٩٧٩) .
- (٣٣) من المكار خازي القصبي حول الشعر ووظيفته الشعرية في حياة المعصمرانظر كتابه : سيرة شعرية ١٠٧ (دار القبيل الثقافية . الرياض ١٩٨٠) .
- (٣٤) منشورة في جريدته (الرياض) عدد (٥٣٦١) الجمعة ١٤٠٣/٩ هـ (١٩٨٣/٢٨ م) ص ٣٧ .
- (٣٥) ربه ويليك : مفاهيم نقدية ، ٤٨٠ (ترجمة محمد صفور . عالم للبرقة . الكويت ١٩٨٧) .
- (٣٦) هذا هو مفهومها عند كليات بروكس ، انظر السابق ص ٤٧٥ .
- (٣٧) الأخطل : ديوانه ٧١٩/٢ صمتة السكري . تحقيق الدكتور شمر الدين قباوة . دار الأفاق الجنبية . بيروت ١٩٧٩) .
- (٣٨) عمر بن أبي ربيعة : ديوانه ١٠٣ (شرح محمد محي الدين عبد الحميد . المكتبة التجارية الكبرى . القاهرة ، ١٩٥٢) .
- (٣٩) السابق : ١٤٣ .
- (٤٠) علي البطال : الصورة في الشعر العربي ٤٤ ، ١٨٣ .
- (٤١) السابق : ٤٤ .
- (٤٢) أحمد كمال زكي : الأساطير - دراسة حضارية مقارنة - ١٠٤ (دار العودة . بيروت ١٩٧٩) .
- (٤٣) الأعمش : ديوانه ٣٦٧ (شرح الدكتور محمد حسين ، الناشر (١) ١٩٥٠) .
- (٤٤) هذا هو تعريف شوايز . راجع : عبد الله الغلاني : الحظية والتكفير ٣٢٠ .
- (٤٥) السابق : ٣٢١ عن ليش .
- (٤٦) أشار إليه الدكتور محمد عبد حسين في تحقيقه لديوان الأعمش ص ٣٦٤ .
- (٤٧) للمجم الوسيط مادة (دوز) - (أخرجه الدكتور إبراهيم أنيس وآخرون . جميع اللغة العربية . القاهرة ١٩٧٢) .
- (٤٨) القاموس للحظية مادة (زهر) .
- (٤٩) تتألف من لويس عوض : نصوص النقد الأدبي - اليونان - ٢٢٤/٨ (دار المعارف القاهرة ١٩٦٥) . ومن التطور الأسطوري للدرء والمرأة انظر : علي البطال : الصورة في الشعر العربي ٧٧ .
- (٥٠) من هذا ومن صفات السابعة أنظر : محمد مشهور : الأدب وملاعبه ٧٥ - ٧٧ (مكتبة نهضة مصر . القاهرة . دون تاريخ) .
- (٥١) محمد جبر الشري : قصيدة (خديجة) منشورة في مجلة (أوقاف) عدد (٢٣) في ١٩٨٥/٩٢٠ ص ١١ - ١٠ (الإمارات العربية المتحدة) .
- (٥٢) للمجم الوسيط مادة (ط ل ج) .
- (٥٣) انظر السابق مادة (ب ن د) حيث ورد قوله (وبنات الليل : طائفة من البهائم) ، وهو تعبير حديث .
- (٥٤) ديوان الحماسة لأبي تمام ، ١٥٤/٨ .
- (٥٥) عبد الله الغلاني : الحظية والتكفير ، ٣٢٦ .

ندوة العدد

أزمة الإبداع الشعري وتحديات العصر

أدارها : صلاح فضل
اشترك فيها : أحمد عبد المعطي حجازي
عبد الروهاب اليانسي
كمال أبو ديب
عماد الربيعي
أعدّها : محمد صديق غيث

ولكنه ليس من الأمور الطبيعية أن يكون الفارق بينه وبين غيره من الشعراء « باعظ » التباين والاختلاف .

إننا نعتقد - على العموم - جداً أن من الجبودة الشعرية ، ونعني من التحام كثرة من النظامين لدنيا الشعر ، وهذا ما يكرس لذلك التباينات الشديدة بين مستويات الشعراء ، وخصوصاً مع وجود قلة من المبرزين فيهم .

كل هذه مظاهر ترتبط - بطبيعة الحال - بمظاهر أخرى ، تصنع معاً أزمة الإبداع الشعري . ومعنا الآن - في هذه الندوة - شعراء ونقاد ؛ فلنجهل الجواريلاً من الشعراء ، ثم ينشأ بالتفاد . . .

أحمد عبد المعطي حجازي :

إنني لا أبعد عن الحقيقة كثيراً ، عندما أقول إن بعض ما يحدث في التلوات الشعرية ، وما يلوح فيها من تفاوت شديد بين الشعراء ، إنما يرجع في الواقع إلى « أزمة تنظيمية » خالصة . نعم ، إن الشعر يعان من أزمة إبداعية ، لكن كثيراً ما يقع في التلوات الشعرية لا صلة له بالإبداع ذاته ، وإنما ينجم عن عدم مراعاة بعض الشروط التي ينبغي أن ترضى حدوداً معينة للاختيار ، وكذلك لأعداد المشتركين ، توفيراً للوقت والجهد ، ورعاية لجمهور الشعر وحفاظاً عليه ؛ ذلك الجمهور

صلاح فضل :

استمعوا لي أن أبداً بالترحيب بكم باسم أسرة تحرير مجلة « فصول » ، واستمعوا لي أن أمير من سماعين البالغة بالجماع هذه الكوكبة من أبناء العربية ونقادها ، فيها أحب أنه أهم لقاء نقاشي شهدته في الآونة الأخيرة .

وموضوع هذه الندوة هو : « أزمة الإبداع الشعري ، وتحديات العصر » . وإنني أفتح أن تقسم مسار الحوار على جملة من المحاور التي تستكمل نمواً ، وتتلاقى ، في نهاية الأمر ، لكني تنصني للمركز أو النقطة الرئيسية التي تدور حولها الندوة .

إن واحدة من ظواهر الأزمة تتمثل فيها تلمسه ، فيها يهتد من ندوات شعرية ، من تفاوت شديد ، يصل إلى حد « تجاوز العصور » وليس مجرد تجاوز الأجيال ، ويصل إلى حد الاختلاف البين في مفهوم الشعر ومنطلقاته من شاعر إلى آخر ، بل يصل إلى حد « ندرة الشعر » في تلوات الشعر ذاتها . هذا ، ورغم ما قد يكون في هذه التلوات من حشد كبير من « الشعراء » ؛ ولكن الإبداع الشعري في أمة ما ، لا يقاس بعدد شعرائها ، فرب شاعر مبدع واحد ؛ يكون جليراً بأن عملاً عصراً بأكمله ، ونحن لدينا - والحمد لله - أمثال هذا الشاعر .

كمال أبو ديب :

هذا سؤال يحتمل أهمية تبلغ الغاية القصوى ، ويتصل بجوهر ما أقوم به في هذه الأونة (١٩٨٤) من بحث نقدي . وسأحاول أن أبذل الإجابة عن هذا السؤال من خلال الحديث عن نقطتين : الأولى ، تتعلق بمفهوم أساسي في إطار العمل البنوي الذي أقوم به الآن ، وهو الخاص بالعلاقة بين قوانين التطور الداخلية للأدب وقوانين التطور اللا داخلية أو الخارجية له . وهذه نقطة تستحق التركيز ؛ وسوف أعود إلى الحديث عنها فيما بعد . والنقطة الثانية تتعلق بمفهوم أحرص دائماً على اكتشافه ، وهو مفهوم الإجماع ، أو الرؤية المركزية السائدة في الثقافة .

فلا شك أن كل ثقافة تتطور لنفسها - في إطار معطيات اقتصادية واجتماعية وثقافية عامة ، تاريخية وحاضرة راعية - تطوار لنفسها إجماعاً ما ، أو رؤية مركزية للوجود ، تتحول في مراحل أو مفاصل تاريخية معينة إلى مشروع جماعي ، أو - إذا شئت القول - حلم للمستقبل . ويبدو لي أن ما حدث في الخمسينيات من هذا القرن . هو أن الثقافة العربية قد عرفت مثل هذا المشروع ، حين تبلورت رؤية مركزية للوجود تجسدت في مستويات متعددة : فقد كان للمشروع بعده (أو حلمه) القومي ؛ وكان له بعده الاجتماعي والسياسي المتمثل في الفكر الاشتراكي والسياسات الاشتراكية ؛ وكان له بعده الإنساني العام ، إذ كان ثمة « حس » بفتح العالم العربي فجأة على عوالم أخرى : حل دول العالم الثالث ، وصل دول العالم الغربي الذي تجسدت العلاقة معه في مفاهيم التحرر من التبعية السياسية في البداية ، ثم في مفاهيم التحرر من التبعية الاقتصادية فيما بعد ، ومن التبعية الثقافية في المرحلة الحاضرة . كان هناك إجماع على هذا الوجه الذي تبلور في مشروع حداثي مكتمل .

وفي ذلك الفصل التاريخي - من وجهه الخصوص - يأتي الشعر الحديث ليحصد هذه الرؤية الجمعية وهذا المشروع الجماعي . وليس من الغريب أن نقول إن هناك تطابقاً كاملاً بين هاتين اللحظتين ، لحظة تبلور هذا الإجماع - الرؤية المركزية ، ولحظة إبداع الشعر الحديث . أحر . ففي ذلك الوقت بدأ التحول « الغربي » في شعر شعراء مثل عبد الوهاب البياتي ، وأحمد حجازي ، وأدونيس ، وصالح عبد الصبور ، وعلي حايي ، وغيرهم . وحين تقرأون شعر هؤلاء الشعراء ، الذي أنتجوه قبل ذلك الفصل ، فإنكم ستجلبونه شعراً عادياً إلى حد بعيد ، بل نحياً كذلك إلى حد كبير (إنما سمعتم في يستخدّم هذا التعبير ؛ فلنك ما أراه أنا بصفة شخصية) . ستجلبونه بفقر لي ما تمتع به شعرهم بعد ذلك من غو

عبد الوهاب البياتي :

كان شعرهم شعر البدايات ...

كمال أبو ديب

نعم ، وهذا ما أقصده على وجه التحديد . لقد كان شعرهم شعر البدايات الشعرية « القروية » . ثم - حين ظهرت بدايات المشروع الجماعي أو الرؤية المركزية تطابق - الوجود القروي الخاص للشاعر والشعرية (أو التراث الشعري) ، مع المشروع الكلي (أو الإجماع - الرؤية المركزية) ؛ فنشأ شعر عربي حديث ، وكتب البياتي وأدونيس

الذي يثبت دائماً أنه واع وذكي ، وقادر على قبول أي حركة شعرية أو رفضها ، وإقامتها أو إسقاطها ، سواء أكان ذلك في مصر ، أو في غيرها من بلدان الوطن العربي .

أما أزمة الإبداع الشعري ذاتها ، فإن لها مظاهر أخرى ، ذكر الدكتور صلاح فضل بعضها منها ، وأضيف إليها ما نلاحظه جميعاً من غياب الحد الأدنى من الاتفاق حول التصورات الفكرية والفنية المختلفة ، فضلاً عن غياب الحوار الحقيقي حولها . فنحن لم نتسكن حتى الآن من الاتفاق على ما نتداوله من مفاهيم ومصطلحات ؛ بل إننا - في جل حواراتنا - لا نستمتع بعضها إلى بعض ، ولذلك نظل كل منا ومجهولاً وبالنسبة للآخر . وحتى عندما نبحث في مبادئ وأوليات مفهومية ومصطلحية ، كالإبداع أو الحداثة أو الأصالة . . إلخ ، يبدو أن كلانا لا يصرف مفهوم الآخر عنها ، بل لا يحاول كذلك أن يعرفه .

فهناك إذن نوع من الانقطاع في التواصل المعرفي بيننا ؛ وللملك أرى أن فرصة قيام حركة شعرية حقيقية أمر بعيد الاحتمال ، لأن الحركة الشعرية لا تقوم إلا حين « يلتقي » أصحاب الاتجاه معين « وجميع » يعبر عن نفسه بصورة ما ، ثم تنشأ مجموعات أخرى ، ثم يقوم بينها حوار وتفاعل يؤديان إلى تنشيط حركة الإبداع بصفة عامة . ولكن صور التعبير أو مناهره ، وصور الحوار وتفاعله ، كلامها غير متحقق ، وإن تحقق فإنه يكون غير جيد التنظيم ، وغير كاف لتغطية المجال الشعري العربي الواسع .

والأمر المثير ، أن النقد الأدبي يقف من هذا كله موقفاً يدور فيه كانه موجود وغير موجود ، حاضر وغياب في الوقت نفسه . فهناك نقاد وكتيب ، ومجلات وكتابات نقدية ، ولكن الإبداع الشعري العربي - بالرغم من ذلك - لم يدخل حتى الآن مأخذ الجسد من قبل النقد العربي ، الذين نجدهم قد شغلوا جميعاً بـ « التصديق » للتعريف بحركات جديدة ، وتيارات جديدة ، وشغلوا بالتفسير دون التطبيق ، ودون تصرف الإنتاج الشعري القائم ، بظواهره المختلفة ، ومشكلاته المتعددة .

وهناك - أخيراً - ذلك المظهر الخطير الذي يتمثل في نزوع كثير من الكتابات النقدية إلى تفسير بعض تحركات الإبداع الشعري بأنها « هي الأكثر طليعية وتقدماً . . . وأما وأما . . . » ، بالرغم من أن معظم هذه التحقيقات - في حد ذاتها - تعد من أكبر تجسيدات أزمة الإبداع الشعري ؛ وذلك لما تحمله من « مسخ » وتقليد ومجانبة ، وغياب للعلاقة الحقيقية بين الشاعر ولفته وتراثها ، بدهوى للمفارقة والكشف .

صلاح فضل :

بعد أن استمعنا إلى كلمة الشاعر نود أن نستمع إلى كلمة الناقد . ولذلك أتوجه الآن إلى الدكتور كمال أبو ديب . والدكتور كمال أبو ديب من كبار نقادنا البنيويين . ومن المصدق عند البعض أن البناية نقد شكل ؛ ومن هنا فإنني أطرح سؤالاً يجازي هذا الاعتقاد وينتهي : ألا يرى الدكتور كمال أن أزمة الإبداع الشعري مرتبطة على نحو جدي بأزمة الواقع العربي المعاصر ؟

من هذا المنظور يتضح أن ما نشهده الآن هو مشهد تفتت جلدري على كل صعيد في الحياة العربية المعاصرة ، يتجسد في تفتت الرؤية الجماعية ، كما يتجسد في تفتت بنية القصيدة العربية ولغتها وصورها ورموزها الأساسية . وإذنا كان الشعر تجسيدا لرؤى العالم على ما يقول « لروسان جولدمان » ، فلأننا يمكننا أن نقول إننا نعيش الآن مرحلة التفتت الفعل للنص الشعري تفتتا لا يقل في امتيازته الفني عما حققه هذا الشعر نفسه في بداياته من حيث تجسيده لتباور الرؤية الجماعية العربية .

ومن هنا فإتاني لا أرى أن ثمة أزمة في « الإبداع » الشعري العربي ، ذلك بأن الشعر العربي الحالي ليس أقل قدرة على تجسيد رؤى العالم الحالية (التي أحدها بأنها انهيار المركز وفتته ، وأضعفها بأنها « لا رؤية » في واقع الأمر) مما كان عليه من قبل حين كانت مركزية موحدة .

أين تكمن الأزمة إذن ؟

إنها تكمن الآن في عملية التلقي . وما أقصده بذلك هو أن القارئ - الجمهور - المتلقي كان يستجيب لهذا الشعر حين كان يلور الرؤية الجماعية الموحدة ، وكان أكثر قدرة على التواصل معه والتوحد به ؛ ولذلك كان لهذا الشعر جمهوره الواسع إلى حد ملحوظ ، أما الآن فإن المتلقي لا يستطيع أن يستجيب لهذا التفتت بالطريقة نفسها التي كان يستجيب بها لتفويضه « الموحدة » . وهذا الموقف أمر طبيعي ، ومتكرر الحدوث في الثقافات الأخرى ؛ فالرواية الرومانسية الجديدة ، مثلا ، كما عيدها جولدسمان في الأكل ، تمتلك هذه الخصيصة نفسها ؛ خصيصة الانفصال إلى حد بعيد عن استجابات القارئ العادي ، والجمهور العادي .

وإنني لا اعتقد أننا نواجه أزمة في الإبداع الشعري ، وذلك لأننا - على مستوى « النصوص المفردة » نمتلك نصروها مفردة لمعد كبير من الشعراء ، لا تقل على الإطلاق ، من أي وجهة ، عن أي نصوص مفردة أخرى يمكن أن تقارن بها في أعمال البياتي أو حجازي أو أدونيس مثلا . لكننا لا نجد في الأجيال الجديدة شخصية شعرية ضخمة غاثت تلك الشخصيات التي تنتمي إلى ذلك الجيل السابق . فهل تشكل هذه الظاهرة مجرد مرحلة من عملية يتم اكتمالها خلال حركة التاريخ ؟ هل نستطيع أن نتوقع نحو هذه الحالة غواي يؤدي بنا إلى الوصول إلى ما يعادل المستوى الذي تم إنجازه في الجيل السابق ؟ هذا سؤال تترك جوابه للمستقبل ، إذ إنه من غير اليسر أن نتكهن به الآن .

صلاح فضل :

ثمة ملاحظة يسيرة على مجمل ما قدمه الدكتور كمال أبو عيسى ، إن العرض الذي تقدم به قد يصل بنا إلى أن الشعر العربي - في تسيمة للوحة العربية وقلته لما خلال العقود الثلاثة الماضية - لم يكن سوى عاكس سلبى للواقع الخارجي . ولكنني أرى أن الشاعر كان - على الدوام ، وما يزال - نصف نبي . فالشعراء ، وإن لم يكونوا أنبياء ، فإنهم متنبئون لهم دورهم المستمر في تشكيل الواقع ، ولتطوير أماله والتبشير بها .

ولعل الأستاذ الشاعر عبد الوهاب البياتي يمدنا - بلسان جيله -

وحاوى وعيد الصبور ، وجهلهم بصفه عامة ، شعرا مختلفا غام الاختلاف ، لا عن شعر من سبقهم فحسب ، بل عن شعرهم هم أنفسهم كذلك . وهذه نقطة بالغة الأهمية .

إن ما حدث للشعر العربي في هذا الفصل هو أنه تطور وتنامى من داخله ، فبدأت تنمو لغة شعرية جديدة ، ومفاهيم جديدة للصورة الشعرية ، ولعلاقة الشعر بالعالم ، وعلاقة الشاعر والفنان بالمجتمع ، ولوظيفة الفن بصفه عامة . ولكن النمو الأساسي - فيما أتصور - هو النمو البين لذلك التوحد المستمر بين ما أسماه « الإجماع - الرؤية المركزية » والإبداعات الفردية التي يمثلها الفنان الفردي ، من خلال تجسيد عميق لهذه الرؤية في البنية الداخلية للنصوص الشعرية .

وإذا نظرنا إلى الشجاع الشعري بأكمله ، في تزامنه ، في لحظة ما واحدة ، ووضعتا جميع النصوص على المستوى الأدنى الواحد ، نجد ذلك التجسيد الباهر للرؤية الجماعية . وقد استمر ذلك التجسيد قائما إلى أوائل الستينيات ، حيث بدأت سلسلة الانكسارات العربية التي أخذت صورة خلخلة في كل المستويات في الواقع العربي ، أو في العالم الخارجي للنص .

ومن هنا نجد الشاعر خليل حاوي - مثلا - يستجيب للانفصال الذي وقع بين مصر وموريا ، بقصيدة تدل على بداية اللامسة الجماعية بمسلة تجسيدا شعريا . وقد تعرض السياب لثل هذه الخلخلة ، وفي إنابنا كتب عن شعب العراق وثورته كما يراها هو .

وفي هذه اللحظة التاريخية التي توالفت فيها الانكسارات ، نجد كذلك أن الرموز التي كانت لدى جميع هؤلاء الشعراء رموزا أسطورية للبحث المتحقق للبطل المخلد الذي سيأتي - نجدها تتحول إلى رمز للبطل الأجوف ، للمتفقد للثقت المزمق داخلها . ولذلك نجد « ألياناز » خليل حاوي يعود من الموت ، لكنه يعود قوة شريرة من قوى الموت لا الحياة ؛ ونجد « أدونيس » يطل السياب يصير بطل الحرقاء والشحوب والجفاف . . الخ . وكذلك يتقلب الرمز الجوهري « للبطل » عند سائر الشعراء ؛ عند حجازي والبياتي وصلاح عبد الصبور وغيرهم . ويبقى هذا الانقلاب التصوري الجذري في الشعر تجسيدا لسلسلة الانقلابات والانكسارات التي وقعت « بالعالم الخارجي » ؛ أي تجسيدا للخلخلة التي حلت بالرؤية الجماعية العربية ، إلى أن تأتي ثمة عام ١٩٦٧ لتحول ما كان خلخلة إلى انهيار كل ، ويتحول النمط الشعري الجديد إلى نمط الرثية البكائية ؛ إلى نمط تدين صرف يكاد يعود بنا إلى نمط من الشعر الرومانسي الذي يمارسه الآن هذا الجيل بأكمله ، وإن يكن يمارسه بطبيعة الحال - بطريقة تخرج عن معطيات الشعر الرومانسي ؛ لأن هذا الجيل كان قد حقق إنجازاته الداخلية وأصلها في خلال مرحلة سابقة .

إنني لا أحاول أن أربط رموزا ميكانيكية بين النصوص والواقع (أو العالم الخارجي) ، ولكنني أحاول أن أتبع مصير هذا الإجماع - الرؤية المركزية . وما أراه هو أن سلسلة الانهيارات التي بدأت في ١٩٦٧ قد استمرت سلبية حتى الوقت الحاضر ، وتنهاها انهيار الرؤية المركزية الجماعية . وهذا كله يتجسد الآن في الحياة العربية ، ويستجيب له الشعر ويتطابق مع تفرقاته ، مثليا يستجيب من قبل لما كان في هذه الحياة من تبلور لرؤية جماعية وتجسيد فعلي لها .

شوقي وحافظ وصلاح عبد الصبور وحجازي والسياب وسواهم من الشعراء . وفوجئت الأجيال الجديدة من طلبة المدارس والجامعات ، الذين كانوا يقرأون روايات شعراء العربية في عصورها المختلفة - فوجئت هذه الأجيال باختلاف تلك النماذج وفوجئت باستبدال ما هو أقل وأدنى بما هو خير وأرقى .

ولم يقتصر الأمر على الشعر وحده ، بل امتدت البلبلة والفوضى الثقافية ، واتمكنت على كل الأصعدة ؛ في الفنون التشكيلية ، والغناء ، والموسيقى ، والرقص ، وفي كل شيء .

وتفاقمت هذه الأزمة في الثمانينات تفاقيا كبيرا ، أدت إلى اختفاء الأصوات الشعرية الحقيقية ، وذلك برحيل بعض الشعراء عن علما (إلى العالم الآخر) قهرا وظلما ، ورحيل بعضهم باسئرامهم عن أوطانهم ، وسكوت بعضهم الآخر وهم في ذيارهم . وحين ظهرت أجيال شعرية جديدة شابة ، كتبت شعرا جيدا ، ضاعت هي الأخرى في خضم الفوضى السائدة .

هذه بعض صور تناقضات الأزمة الخارجية التي تواجهها القصيدة العربية من خارجها ، وبثبات من العوامل الداخلية .

أعود الآن إلى ما قاله الصديق الدكتور أبو ديب حول الرؤية الجماعية - الحلم . وقد تحدثت عن هذا الأمر على نحو مفصل في مجلة « قضايا عربية » في مقابلة طويلة أجراها معي غالي شكري .

إننا إذا نظرنا إلى أبرز أصلام الشعر العربي الحديث منذ نهاية الأربعينيات حتى الآن ، نجد أنهم - دون أن نحدد الأسماء - يتوزعون على رقعة جغرافية واسعة ، ويتضمن انشعابا متباينة تتخلل من الانشعاب القومي إلى الانشعاب القومي الإنساني ، مروراً بالانتماءات المتباينة التي تتعلق بالجنس والطائفة أو العرقية أو العنصرية ؛ وأنا أقصد هذه الكلمات على وجه التحديد ، وبمعانيها الحقيقية . وهناك من كانوا يتمنون انتهاء كاملا إلى الثقافة الغربية ، منقطعون عن أي انتماء إلى الثقافة العربية . فكيف - مادام الأمر كذلك - كيف يمكن أن يكون الحلم موحدا ؟ وكيف تتعكس رؤية جماعية على شعر هؤلاء كالة ؟

علينا ، إذن ، ماعنا بإزاء مثل هذه الأوضاع المتفاوتة ، وإذا كنا بصدد دراسة نقدية فاحصة - علينا أن نتحدث عن كل شاعر - أو عدة قليلة منهم - على حدة ، وأن نلاحظ تنوعاتهم المختلفة في الوقت نفسه . ولأضرب أمثلة لما أقول . إننا نذكر أن الشعراء الذين لم يلتزموا بالحلم أو الرؤية الجماعية ولم يتألمسوها ، ظلوا يكتبون أفكارهم ذاتها ، وظلوا يتبعون نهجهم الفني كما هو ، وأن يكونوا قد أصابهم تطور ما - بطبيعة الحال . وإننا لنذكر - كذلك - أن الشعراء الذين كانوا يلتزمون بالاتجاه القومي الإنساني العام قد استمروا - من الناحية الموضوعية - على ما هم عليه من التزام ، وذلك بالرغم مما أصابهم من الانكسار والإحباط ، فظلوا يبدعون مع انكسارهم وإحباطهم . ولنتذكر ، أخيرا ، أن شعراء آخرين ممن كانوا يلتزمون بإيديولوجيات أيمد أو أكبر من الالتزام القومي نفسه ، لم يتخذوا بهذا الحلم وتلك الرؤية في الجماعية .

إنني أعتقد دائما أن الملقب الحقيقي هو ذلك الذي يمتلك ، منذ البداية ، تلك الأدوات التي تمكنه من الرؤية الحقيقية للواقع ، والتمييز بين الواقع « المخلد » والواقع الحقيقي . ولقد كان الواقع

من موقفه بإزاء تحولات الواقع في الوطن العربي ، عن وعيه بهذه التحولات ومشاركته في تحقيقها ، فضلا عن إدراكها ومعالجتها وتشكيلها .

عيد الوهاب البياي :

إنني أتفق مع الأستاذ حجازي فيما عرضه من أفكار . وكذلك أتفق مع مجلة ما قاله الدكتور كمال أبو ديب ، ولكنني أختلف معه من جهة أنه قد وضع جميع الأسباب التي ذكرها في سلة واحدة ، وذلك لأنني أرى أن كل شاعر من الشعراء العرب ينطلق من إيديولوجية معينة ، وموقع جغرافي محدد ، ورؤية خاصة ، ومن ثم فإن تأثير الواقع العربي على شعرهم يختلف عند كل واحد منهم عند الآخر .

أما عن الموضوع الذي تدور حوله التذمة ، فإني أريد أن أقول - إنني - أنا كذلك - متضائل ، إذ إنني لا أعتقد أن هناك أزمة طاحنة تواجه الإبداع الشعري ، وإذا كان ثم أزمة تواجه الشعر فلها - الأزمة الخارجية - للشعر . أما ما يمكن النظر إليه على أنه أزمة داخلية للقصيدة العربية ، فإنه من قبيل الأمور الثانوية التي لا تشكل خطرا حقيقيا على حركة الشعر العربي .

إن الأزمة الأصلية الخطيرة هي البؤس المادي والروحي الذي يعيشه الإنسان العربي ، والذي يتعكس ببطبيعة الحال - « بؤسا » شعريا ونفيا . وصوف أركز - الآن - على جانب واحد من جوانب هذه الأزمة .

لقد كانت وسائل الإنتاج الأدبي والفني ، ووسائل النشر ، كذلك ، إيمان حكم السلطة في الأربعينيات والخمسينيات من هذا القرن - كانت في يد الجماعير . ومع أن الجماعير - في ذلك الوقت - كانت تواجه قدرا كبيرا من الفقر والكبت والقمع ، فلها كانت تلقف - ورغم ذلك - متمسكة في مركزها المستمرة لمواجهة السلطة وهيمنة الدولة ؛ ولهذا كان الملقف ، أو المبدع أو الشاعر ، يجد متسعا من الحرية والحركة والإبداع . ولكن هذا المتسع صار يضيق يوما بعد يوم ، من خلال أساليب حكم السلطة القائمة في الستينيات والسبعينيات والثمانينات ، وباتت السلطة في الوطن العربي تهيمن على جميع وسائل الإنتاج والنشر ، بل « على كل شيء » في الوقت نفسه .

وهذه السلطات العربية الحالية نتج - كما هو الحال مع كل سلطة مشابهة في أي عصر من العصور ، بحكم طبيعة تركيبها - نتج ، في الوقت الزمان ، إلى محاربة الإلهاب المقتنع والظواهر ، ومصادرة الأفكار التي لا ترضيها ، مهما كانت عظمتها ، ومهما كانت قيمتها الإبداعية ، ولا تشجع من الواهب والإبداعات إلا ما ينحصر ويغتم أغراضها ولا تقرب أو تبعد إلا من تشاء ؛ كل ذلك من خلال سيطرتها على جميع المجلات والمصنف وجميع المنابر ووسائل توصيل الشعر والفن والفكر إلى الجماعير ، وعلى سائر وسائل الإعلام كذلك .

فماذا كان أثر هذا كله ؟

لقد نتج عن هذا نوع من الفوضى الثقافية الشاملة ، وبدأت أدوات السلطة الإعلامية تقدم صورا مبالغية وغير مطابقة لصورة الشعر الحرة القائمة منذ أمد عصوره ، من لدن امرئ القيس وطرفة إلى

تحتاج إلى « هبة » أو هبة جديدة . وعلى أية حال ينبغي أن يبرزنا الإحباط ، فحمة مصور كثيرة من الإحباط جاوزها الإنسان ومجرها . فهناك عهد اصطلاح على أنه كان عهداً مظلماً ذا شعر ردي ، ولكن بعض النقاد كشفوا عن شعراء كتبوا في هذا العهد شعراً طيباً . وإذا كان ثم وجه للمعارضة ، فإن المرحلة الحاضرة التي نعيشها الآن أفضل كثيراً من ذلك العهد البعيد ، من ناحية المعطيات والمؤثرات العامة ، سواء في ذلك المؤثرات الداخلية أو الخارجية الأجنبية .

وها هنا أريد أن أقول إنني لست ضد التلاقي والتواصل مع الثقافات الأجنبية « الإنسانية » التي تؤكد العمل على تحقيق الأسس الإنسانية في السعادة والتحرر ، وإنني أرفض تلك النزعة المصيبة التي تتناول الثقافات الأجنبية تتناول يشبه أن يكون صراعاً بين عدوين ؛ بين « أبيض وأسود » ، ذلك بأن أي ثقافة إنسانية تؤكد حرية الإنسان والأمال الإنسانية . هي ثقافة لا تتناقض مع الثقافات والروى الوطنية على الإطلاق ، بل إنها تتلقى منها وتتلقى .

وينبغي أن نميز بين ثقافة الغرب من جهة ، والغرب السياسي بوصفه دولا تتلقى منها أو تختلف من جهة أخرى . فالغرب ليس مجرد دول معينة كأمريكا أو فرنسا أو إيطاليا ، وإن تكن هذه الدول في حد ذاتها قد أنتجت مفكرين ومبدعين وأصولاً للإنسانية أصلاً وليداعات عظيمة ينبغي الإفادة منها .

فما الخاطيء ، إذن ، أن نأخذ من فكر الغرب ما يتوافق معنا ويناسبنا ؟ فإذا أراد الدكتور صلاح فضل مثلاً ، أو الدكتور الزبيبي أو الدكتور كمال - إذا أراد أحدهم أن يقوم بالنظر في القضية الجديدة تحمل ملامح جديدة ، فله أن يفيد من نظرية أوروبية ما ، وله ألا يأخذها بعين الاعتبار ، بل يأخذ منها ما يعينه على توضيح وجهة نظره . ولكن مثل هذه الاستعانة بالفكر الغربي تواجه أحياناً بالرفض من المثقفين أنفسهم ، على نحو يبعد - هو بغيره من الظواهر - مولداً لنوع من الأزمات التي تشكل نوعاً فريداً من الإرباب خاصاً بنا نحن العرب ؛ نوعاً من الإرباب الذي ليس مرجعه - في هذه الحالة - إلى السلطة ، بل إلى المثقفين ذاتهم ؛ وذلك لأنه إرباب يقع بين بعض المثقفين وبعضهم ، وبخاصة من قبل أولئك الذين يمثلون قوى الثورة المضادة ، والذين يحاولون أن يجدوا لكل إنجاز منطوق وحقيقي مبررات لعرقلة وكف غموضه .

ومن قبيل هذا النوع من الإرباب الذي يتعرض له الشاعر العربي ، هناك كذلك صور من الإرباب التي يلجأها من سائر المثقفين والمفكرين ، وذلك حين يواجه مثل هذه الأسئلة : لماذا لا نكتب ؟ أو لماذا نكتب ؟ أو لماذا لا نكتب قصائد مثل قصائد الجسرين أو السنينيات ؟ ... إلى آخر هذه الأسئلة التي تضع الشاعر دائماً بين فكر ردي . وهكذا فإن السلطة تضيقه ، والفكر يضيقه ، والنقاد كذلك أحياناً ما يضيقه .

نحن إذن نقف في مواجهة أزمة متعددة الجوانب ، أساسها أن المجتمع العربي مجتمع متخلف يعيش يؤسسا مادياً وروحياً ، ويحيا من صور إرباب مختلفة ومتعددة . فهل نتعب - والأمر كذلك - إلى أن نضع الإرباب في قمم التلوي للثقافة العربية ، ونقول فما قمى مكاتك لأن الجماهير تملأ اليأس والقلق والتخلف ؟ الجواب - بطبيعة الحال - هو بالنفي ، ذلك بأن النمو الثقافي والنمو الروحي

الذي ارتبط بذلك الحلم الموهوم واقعاً غير حقيقي وغير ثوري . وذلك بأن التطور ، أو التقدم ، لا يمكن أن يتم إلا عن طريقين : إما عن طريق الثورة الخصاصية الجزئية بكل أبعادها الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والثقافية الكلمة (وليس عن طريق ثورات العالم الثالث المتزوجة ، تلك التي تزود جميعاً إلى ما كان يرغب فيها) ؛ وإما عن طريق النمو الروسي الحضاري ، الذي يمكن أن يرقى في مداخله كل شعب ، إذا استطاع أن يمتلك سيادته وحرته ، وسلطانه على أرضه بثرواتها وخيراتها ، وإذا استطاع أن يوجه كل هذا وجهة العمل من أجل إحداث مثل هذه الثورة على نحو سليم .

إن كل ما ربه الواقع منذ نهاية الأربعينيات حتى الآن ، كان مجرد « خيال ظلم » . ولقد كان في إمكان أي مفكر عربي بسيط أن يرى حقيقة « ما سيحدث » ، ذلك لأن الكثرة لا تكن متمثلة في مجرد ضباط فلسطين في عام ١٩٤٨ ، بل كانت الكثرة الأكبر فيها كان « سيأتي بعد » . وهناك شعري يتمثل في أشعار كثير من الشعراء ، مثل خليل حاوي والسيب وحجازي وسوامي ، كان يحمل هذه « الرؤى » للكثرة الفاضلة ، ولكن التزامهم القومى الإنسان بوطنهم ، منعهم من الصراخ ، ومنعهم من كشف الأوراق في بداية الأمر . وظل هذا الزمى يتمثل في داخلهم ، في ذلك الوقت ، دون أن يبلغ تكاملاً يقضى إلى إعلانه ، ولذلك تشبهاً - كما قيل إنسان عام - بأبسط ظواهر الحلم الجساض الكاذب ، الذي كان - ورغم كذبه وزيفه - مسيطراً ومائلاً وظاهراً على ما عداه .

وبما استطع - إذا سمح لي - أن أذكر أنه كان ثمة إشارات متضمنة في كل شعري تشير إلى رفضي لهذا الواقع . ولكنني في الحقيقة لم أرفضه كلية ، لأنه - بالرغم من كل شيء - كان يحمل بعض علامات لا يمكن للشاعر أن يرفضها ، نظراً لقيمتها من الناحية القومية أو الإنسانية . ولكن كان هناك ، على وجه الإجمال ، من نظر إلى ذلك الحلم وقلق الرقبة منذ البداية بوصفها كتباً وورقاً في مزينة .

وبعد ، فماذا عن الواقع الحالي الذي نعيش الآن ؟

إن معظم الشعراء الذين تحدثنا عنهم ، وتحدث عنهم الدكتور كمال أويديس ، ما يزالون أسياء ، ويواصلون المطام . وأنا أقرأ إنتاج هؤلاء الشعراء وأقارنه بإنتاج الشعراء الجدد ، فأجد بعداً شامخاً بين الإنتاجين . وهذا لا يعني أنني أبسّس قيمة الأشعار الجديدة ، غير أنه إذا كانت هناك قلة من الشعراء الجدد تعبر بشكل فني متكامل عن الواقع الحالي ، وذلك حين تعبر عن روح الإحباط والانكسار السائلة في الوقت الراهن ، فإن الكثرة الغالبة منهم لا تقدم سوى ثروة لفظية ميكانيكية ، ينطبق عليها ذلك القليل الذي يقول إن العملة الرديئة تطرد العملة الجيدة .

وفي الوقت نفسه نجد أن وسائل الإعلام التابعة للسلطة القمعية تشجع مثل هذه العملة الرديئة ولا تقمها ، ولذلك فإنه ليس من الغريب أن نرى المعاصرة الرديئة أو الحداثة الرديئة تتجسرو في كل مناسبة مع السلفية الرديئة ، ليشكلا معاً ، جنباً إلى جنب ، وجهين لعملة واحدة .

إننا نبحث الآن عن الثور والحلاص ؛ فكيف نجدهما ، وأين ؟ إنهما موجودان في داخل القضية العربية . ولكن الحياة العربية ذاتها

(ولا أنفى بطبيعة الحال أهمية العلاقة بينهما) ؛ وإنما هناك مسئولية للتقدم نحو الفراء . فكيف يمكن أن تتحقق هذه المسئولية ؟

إنها يمكن أن تتحقق بتكثيف جهود النقد ، وتوجيهها نحو المزيد والمزيد من « الفراء » ؛ التفكيكية للنصوص الشعرية ، والمزيد والمزيد من الدراسات التطبيقية لها ، حتى يمكن أن يتخلل لدينا ، ولدى الفراء ، ما يمكن أن يسمى « مخاض » في القرامة . فإذا تعمقت هذه التصانج في شعور الفراء وإدراكهم ، تكونت لديهم استعدادات وتفانيد « حبة » لعملية فهم الشعر وقراءته ؛ بحيث يمكن لهذه التفانيد ، على المدى البعيد - أن تصير عوناً للشاعر نفسه بوجه من الرجوع (كأن نجعله - مثلاً - يحلر مزالق كان يقع فيها ، ولم يعد الفارئ يتقبلها منه) .

ومن جهة أخرى ، أريد أن أقول إن الشاعر العربي مشارك في جزء من المسئولية الربية عن الكوارث التي تلاشت على العالم العربي ، وذلك لأن الساسي أو الاقتصادي أو عالم الاجتماع لا يستطيع أن يستشعر المستقبل مثلنا أو مبشراً ، على النحو الذي يستطيعه الشاعر . لقد كان على الشاعر العربي حين استشعر الخطر ، أن يتقدم مثلنا أو مضجها ، ولكنه لم يفعل .

ومن الحق أن شعراء العربية قد عاشوا في وجداننا جميعاً ، ومن الحق أننا تعلمنا من أديهم ، أن شعرهم قد شحذ الشعور العربي وذكاه ، وتقي منابع الإحساس لدى الفراء ؛ ولكنه من الحق كذلك أن نقول إن الشعر العربي (مع غيره من مقومات بنائنا الثقافي) لم يعصم من وقوع الكارثة ؛ تسجل على نفسه أنه كان على نحو من الأنحاء صدى للواقع وصلى للأحداث ، وأنه - بذلك - لم يكن مرشداً ومعلماً . فهل كان الشاعر - حينئذ - محتاجاً إلى ناقد لأداء هذه الرسالة ، أم أنه كان في حاجة إلى طاقاته الشعرية - إلى إحساسه الشعرية - يفرجها ويطلقها لكي تحلله فوق الملبسات الخارجية ، والحسابات الزيفة ، والرؤى المغلوطة ؟

إن ما يبدو لي الآن هو أن النقد العربي في حاجة إلى شعر عربي جيد ، لكي يصبح نقداً جيداً ؛ والعكس ليس صحيحاً ؛ فليس على الشاعر أن ينتظر النقد لكي يوجهه ، وإني - بوصفي ناقدًا - لا أقطع العلاقة بين النقد والشعر ولا أنفها بطبيعة الحال ، ولكنني - في الوقت نفسه - لا أشعر بمسئولية مهنية نحو شعراء العربية ، بل أشعر بمسئولية مهنية نحو الفارئ العربي الذي ينبغي أن يصل إليه شعر الشاعر العربي من خلال ، وأن يفهمه ويحب من خلال ، وأن يرى قضاياهم ورسائله ، وأن يقدره كذلك حتى قدره من خلال .

فإذا اتفقتنا على أن هذه هي مهمة النقد ورسائله ؛ مهمة الوصول بالفارئ إلى « عالم الشعر » ومساعدته على تذوقه وفهمه ، فإني أرى من يعترف بأن النقد العربي مقصر في أداء رسالته . فما يزال النقد العربي مقصر تقصيراً كبيراً ؛ وذلك لأنه ما يزال يدور في بحث الأيديولوجيات والمناهج ، والمدارس والمذاهب ، ولأنه ما يزال يفرق في عرض الأفكار النظرية ، التي لا يني بردها دون أن يتنبه إلى أن مهمته الأصلية والأساسية هي تقديم « نموذج في القرامة » . ولكن ذلك النموذج المرجعي قوماً مرة وضعياً مرة ؛ ولكن كاشفاً مرة ومعدياً مرة ؛ ولتكون المحاولات حتى تصل إلى نوع من القرامة الفاضحة ؛ وعندنا يكون النقد قد أدى رسالته .

ينبغي أن تكون لها الأولوية لكي يمكن أن نتقدم ، وأن نعلو فوق البؤس ولفوق التخلف ، وفوق كل صور الإرباب .

صلاح فضل :

لقد أتاح لنا الأستاذ البياتي فرصة لتناول قضايا عدة . ولكنني سوف ألتزم من هذه القضايا تلك القضية التي توشك أن تثير بأصابع الاتهام إلى النقد العربي بوصفه طرفاً مشاركاً في صنع أزمة الإبداع الشعري ، أو بوصفه مسئولاً عن بعض ظواهر هذه الأزمة .

وفي هذا الصدد ، أفكر أنني قرأت منذ عهد - قريب شيئاً جسد لي المسئولية الكبرى للنقد ، وصور لي النتائج العميقة التي ترتب على قيامه بدوره ، في كثير من الأحيان . فقد قرأت في حلقة من حلقات مذكرات الشاعرة فدوى طوقان سطورا لافتة ، تصور الأثر الذي صبت في حياتها الشعرية مقابل للدكتور محمد مندور قرأته الشاعرة في واحد من أعداد مجلة « الرسالة » ، ففتح لها باباً جليداً من أبواب الإبداع الشعري غمزت به من بعد . ومثل هذا الاعتراف يجعلنا نشعر بحجم المسئولية التي تقع على عاتق النقد ، ويجعلنا نشعر بالملئى العميق الذي يمكن أن يصل إليه تأثيرهم ؛ قرب كلمة نقدية عبارة تغير مجرى حياة الفنان ، وتعيد توجيه إبداعه في مسار في جديد .

ونرجو الآن من الدكتور محمود الربيعي أن يمددنا عن دور النقد في تفهم الإبداع وتلمسه ومعرفة أسرارهم ، وفتح الطرق أمامه ، وتجسيد قضاياهم وظواهرهم .

محمود الربيعي :

إن النقد لا يتخلل شاعراً . هذه مسلمة واضحة . ولأخذ إذن خطوة أخرى نقول : إن النقد لا يستطيع أن يعين الشاعر كثيراً ، ولكن باستطاعته أن يعين الفارئ .

إننا نسجم عن شكوى الشعراء من النقد والنقاد ، وبالتالي نسجم عن شكوى الفراء من هذا النقد وهؤلاء النقاد .

حفا ، إن النقد - بوصفه الوجه الثاني للإبداع - يعاني هو كذلك كما يعاني الشعر ؛ وهو مكبل أيضاً بكثير من القيود ، بدءاً بالقيود السياسية ، كما تحدث الزملاء ، وانتهاء بقيود خيالنا الفكري والعلمي والنفى الذي لم يتحرر بعد . ولأضرب مثلاً واحداً يتعلق باللغة ؛ وهو أن نظرتنا إلى اللغة بأوضاعها العربية الحالية تمثل قيداً على كثير من الشعراء والنقاد ؛ وهذا مثال واحد لما يرباهنا من عقبات ولذلك فإننا في حاجة إلى كثير من المخاضة والارتباك لجناوزة كل هذه العقبات . ولكنني سوف أجاوز هذه النقطة لأبسط ما يستطيع النقد أن يتجنى في صمته برغم كل المواقف .

إنني أرى أن أعظم نجاح يستطيع النقد أن يضمنه إنما يكمن في تحقيق مهمة في غاية الخطر والضرورة ، وفي غاية البساطة والصعوبة في الوقت نفسه ؛ وهي أن يجعل شعر الشعراء إلى الفراء نقياً جليلاً ، وأن يجعله مفيداً له ومثيراً ، وأن يسهم بصيب - أي نصيب - في إعانة الفارئ المعاصر على أن يكون « قارئ شعر » ؛ وهذه أسامي غايات النقد .

ولذلك فإني أود أن نتفق على هذه القضية ؛ وهي أنه لا عمل لشكوى الشعراء من النقد ؛ فليست هناك مسئولية للنقد نحو الشعراء

عملا مغلقا ، لم يقرؤها بوصفها صدق للواقع وانكاسا له ؟ لقد فهمت من كلام الدكتور كمال أبو ديب أنه ثمة علاقة قوية بين حركة الواقع وحركة الإبداع ، ولكن ما يدعشني هو أنه في «مداخلات» أخرى لم يمكن أن يفهم من كلامه غير ذلك .

ولنتنقل إلى منظور آخر من مظاهر أزمة الإبداع الشعري . إننا نتحدث مثلا عن شعراء السبعينيات ، ولكننا - في الحقيقة - نتحدث عن شبح غامض مجهول ، فنحن لا نعرف من هم شعراء السبعينيات ، ولا نعرف شيئا عن مواهبهم ، بل ، وفوق ذلك ، أين النقد الذي يحاول أن يعرفنا بهم ؟ هناك إذن أزمة ! فلماذا كانت هذه المرحلة فقيرة ومجربة إلى هذا الحد ؟

والأمر لا يقتصر على الأجيال الجديدة من الشعراء ، بل إن الشعراء السابقين الذين هم شعراء جيلنا والجيل التالى له ، يتعرضون لأزمة . إنني أريد أن اعترف بأنني أحس بضرورة إحداث تغيير لغتي ، أحس لضرورة مراجعة عملي ، أحس بضرورة الانقياد عن تكرار نفسى ... إلى غير ذلك من الأحاسيس المؤرقة .

هذه الأحاسيس المؤرقة ، وتلك المشكلات جميعا ، من يستطيع أن يكشف حق غمتها ؟

إن الغمة لا يمكن أن تنكشف إلا بالعمل الجماعى للشكامل بين جميع أطراف الحياة الثقافية .

إن عمل النقد لا يقتصر على الجانب التبرى كما يبدو من كلام الدكتور الريبي ، بل ينبغي أن يتسع إلى نطاق المشاركة الشاملة ، لأنني أؤمن أن الإبداع الشعري هو كذلك مجال تشارك فيه جميعا ، فليس مناهل العمل الفردي أو الموهبة الفردية التي تكفى بنفسها ، مستغنية عن النقد وعن القراءة ، أو عن الوجود الثقافي كله بصفة عامة .

عمود الريبي :

أنا لم أفل بهذا الرأي بطبيعة الحال ، فلا استغناء ولا اكتفاء كاملين ...

أحمد عبد المعطى حجازي :

نعم ، فلذلك أمر لا جدال فيه . ولكنني أردت أن أؤكد هذا ؛ إن الشاعر يحتاج إلى الآخرين ولا يستغنى عنهم ؛ إنه لا يحتاج إلى النقد وحسب ، بل يحتاج إلى القارئ أيضا ، لكي يقرأ نصه الشعري ، ويشارك في إنتاجه في الوقت نفسه . فلذا كنا نتحدث عن قراءة تخلق النص خلقا جديدا ، فلابد أن نضمن وجود هذا القارئ الذي يستطيع أن يقرأ النص قراءة إبداعية ..

عمود الريبي :

نرجو أن يتحقق هذا ، وعلينا نحن أن نحصى ونتحققه ، ولكن لا نستطيع أن نضمنه الآن قبل الأوان ..

أحمد عبد المعطى حجازي :

نعم ، ولذلك فنحن في حاجة إلى المزيد من المراجعة الشاملة لكل مفاعيلنا وتصورتنا . ولأعد مرة أخرى إلى مفهوم الرؤية الجماعية ،

أريدت أن أبقي في عمق هذه المسألة ، دون أن أجوزها ؛ تنبها إلى أهميتها ، وإشعارا بخطورتها .

عبد الوهاب البياتي :

إنني أوافق الدكتور الريبي في كل ما ذهب إليه . ولكنني أريد أن أقول إن إشارتي إلى النقد كانت ضمن رحلة طويلة بين قضايا كثيرة . ومن الحق أن الشاعر الجيد ربما لا يحتاج إلى ناقد ، ومن الحق أيضا أن حاجة القارئ إلى الناقد أكبر من حاجة الشاعر إليه . ولكنني كنت أشير إلى أن بعض النقاد - وليس كل النقاد - يملسون لإرهايا فسد الشعراء ، فتراهم يحاولون - على سبيل المثال - أن يفرضوا مقولات ونظريات على الشعر ، بحيث إذا وجدوا الشعر يخرج عن نطاقها ، كان في رأيهم شعرا يخرج عن حلبة الشعر ... و... إلى آخر ما يقولون في هذا الصدد . وعلى أية حال ، فإن هذه مشكلات يمكن أن تنقضى ، وأن نجد حلولا لها حين تتوازن حركة الإبداع وحركة النقد . ولكنني أرى أن الأوضاع الثقافية في الوطن العربي لا تسمح بإقامة توازن ما ، بل إن حياتنا كلها تنفجر إلى التوازنات .

أحمد عبد المعطى حجازي :

لقد طرح الدكتور كمال أبو ديب والدكتور عمود الريبي عدة قضايا أساسية ينبغي أن نتوقف من أجل مناقشتها .

تحدث الدكتور كمال عن فكرة الرؤية الجماعية وبحثها . وإنني أحسب أن هذا التفتت هو أيضا رؤية جماعية أخرى ؛ أي أن الرؤية الجماعية التي كانت تتميز بنوع من الانسجام ونوع من الرضا عن الواقع ، قد حلت محلها رؤية جماعية أخرى بعد هزلة عام ١٩٦٧ ، تقوم على الانكسار ومشاعر الهزيمة والخذلان ، واليأس من الواقع وضرورة الثورة عليه .

وبذلك لا يجوز القول بأننا نفتقد الرؤية الجماعية ؛ إذ إنك نستطيع أن نرى الناس من المحيط إلى الخليج (إذا شئت القول) يرددون الكلام ذاته ويشعرون بالمشاعر ذاتها ؛ وما ذلك في حقيقة إلا نتيجة لوجود تصور جماعي للواقع الحالي ؛ نعم هو تصور يختلف عن سابقه في المحتوى والمظهر ، ولكنها معا تصوران بتفشان من حيث كونها تصورين جماعيين .

والسؤال الذي يطرح نفسه علينا الآن ؛ لماذا لم تعكس الرؤية الجماعية الجديدة حركة جديدة ذات طابع مركزي في صور الإبداع المختلفة بعمامة ، ولي الإبداع الشعري بوجه خاص ؟

إننا منذ سنوات طويلة لم نشهد حركات شعرية جديدة ، ولم تبرز لدينا وأسماؤه وشعرية جديدة ، بل إن بيانات شعرية خصبة ومهمة ، وذات دور مركزي في تاريخ الشعر العربي ، مثل البيت العراقي أو البيت المصري ، لم تقدم شاعرا مهما منذ زمن غير قصير . هناك ، إذن أزمة في الشعر العربي ، في مصر وفي العراق ، وفي سائر بلدان الوطن العربي .

وإذا نظرنا إلى النقد فإنه يمكننا أن نقول مع الدكتور الريبي ، إنه لا توجد حقا «قراءة» للقضية العربية ، أو تناول نقدي يركز إليه القارئ العربي ، ويديه إلى مرآة الشعر . ولذلك صار القارئ العربي مضطرا ، بل إن حيرة شديدة تشتمل قساريه القضية العربية ؛ هل يقرأها من خلال موضوعها ، أم يقرأها من خلال شكلها ولغتها ؟ هل يقرأها من جهة اكتشافها بذاتها ، بوصفها

والأدى ، لا على صعيد الأطروحات النظرية ، التي يفتحها العمل أو ينأى بها ويعلنها ، فحسب ، بل على صعيد البنية كذلك .

صلاح فضل :

إنني أذكر أن جولدمان لا ينسب رؤى العالم إلى طبقة بالمفهوم الاجتماعي . .

كمال أبو ديب :

بل ينسبها إلى فئة .

صلاح فضل :

ولكن ليست بوصفها مفهوما اجتماعيا ، بل بوصفها فئة ثقافية . فجولدمان يرى أن البنية الثقافية لثقافة ما تتبلور في الأعمال الإبداعية متوازنة مع البنى الأخرى ، دون أن يكون هذا التبلور تعبيرا مباشرا عنها . وعلم البنية تستمد وجودها- كما يرى جولدمان- من كل ما يتسرب إليها من البنى الاجتماعية المختلفة الأخرى ، ومن ثم لا يصبح مفهوم الفئة عندنا صيغة عنصرية طبقية جزئية بحيث يمكن تمييزها بقطاع أو قطاعات اجتماعية معينة . ولذلك تتول رؤى العالم عند جولدمان إلى انكسار لحركة الطبقات كافة ، وليس لحركة طبقة واحدة في مجتمع ما ، ولذلك يكون الإبداع تعبيرا عن التطور الاجتماعي كله .

عماد الريبي :

هل نبحت في الشعر عن الرؤية الجماعية أم الفردية ؟

كمال أبو ديب :

هذه نقطة ينبغي أن تناقش .

عماد الريبي :

نعم . فهل تكون القيمة في الشعر مبنية على إدراك الفروق الدقيقة المميزة بين الرؤى الفردية المختلفة ؟ هل تستخلص الرؤية الكلية الجديدة المتكاملة من مجموع رؤى العباقر من شعر الأمة وتراثها ، أم تفرض على ضمير الأمة من خارجها بدعوى ما يسمى الرؤية الجماعية ، فتضاهي قيود وتقييد على وجودنا الثقافي الثقيل من كل جانب بالقيود ؟

صلاح فضل :

في إطار المفهوم المطروح ، ليس ثم تناقض بين الرؤية الفردية والرؤية الجماعية ، وفي إطار هذا المفهوم يكون الأدباء والفنانون هم الأفراد الذين يملكون من الخلق والبصيرة ما يجعلهم خير مجسد للضمير الجماعي ، فتترك الجماعة ذاتها على أيديهم ، حين يصير ما كان مبهما في ضميرها مجسدا في رؤية فردية مبدعة . وبذلك تكون رؤى العالم من هذه الوجهة فردية واجتماعية معا .

عماد الريبي :

فلماذا لا تبدأ إذن من الرؤية الإبداعية الفردية ، وصولا إلى الرؤية الجماعية ، وليس العكس ؟

وما سعى بالحلم القومي أو الاشتراكي ، وما إلى ذلك . لقد كان هذا الحلم وهما ، ومع ذلك كان مرتبطا برحلة غيتت للكثير من النتاج الفني شديد التنوع ؛ فلماذا استطاع هذا الوهم أن يخلق غنى وتنوعا ؟

إنك تستطيع أن ترصد في تلك المرحلة أعدادا كبيرة من الشعراء «المفتردين» الذين يتميز كل منهم بلغة خاصة وتصور مستقل وسط حشد هائل من الشعراء الآخرين ، في بيئة وسعتهم جميعا ، وهبتهم القصر الكاملة على قدم المساواة هم وأجيالا أخرى جاءت تبحث عن لغتها الخاصة دون أن تكرر لغة السابقين . فلا شك أن شعراء مثل أمل دنقل ، ومحمد عفيفي مطر ، وعصدا من شعراء المقاومة ، عمود درويش وسميح القاسم وغيرهم ، هم من أجيال تالية على الجيل الذي نشأنا فيه ؛ فلماذا استطاع هؤلاء الشعراء في الستينيات أن يخلقوا لغة جديدة ، وأن يتميزوا بشخصيات مستقلة ، وأن يشقوا طرقا متفرعة ، بالرغم من ذلك الحلم - الوهم . ومع أننا نعيش الآن مرحلة وهي تتميز بالتعدد والمراجعة والحصانة ضد الوهم ، فإني أظن أن نستطيع أن نخلق إبداعا جديدا مقابلا لإبداع مرحلة الحلم القومي - الوهم . فكيف ينكر الدكتور كمال أبو ديب أن تكون هناك أزمة في الإبداع الشعري الحالي ، مع أنني أرى أن مظاهر هذه الأزمة أوضح من أن ننكر ؟

كمال أبو ديب :

من الحق أن ما قاله الأستاذ حجازي جدير بالاهتمام والتأمل ، وخصوصا تلك النقطة الأولى التي طرحها حول فكرة كون غياب الرؤية الجماعية ، في حد ذاته ، هو رؤية جماعية أخرى .

إنني حين استخدمت مفهوم الرؤية الجماعية كنت أتحدث في الحقيقة عن عدد من المكونات التي وضعتها ضمن إطار هذا المشروع الجماعي - الرؤية المركزية ؛ ذلك لأن هذه الرؤية ليست سهلة التحديد على نحو يجعلني أستطيع أن أبلورها - في الوقت الراهن - بشكل دقيق . ولكن هناك بعدا خاصا ينبغي أن يؤكد ، لأنه يشكل جزءا مهما من تصوري للموضوع ؛ وهو ذلك البعد الذي يتعلق بكيفية تجسد الرؤية في صور الفن المختلفة .

ونحن نحتاج في هذا البعد إلى منظور شبه طبقى إلى حد ما ؛ ذلك بأن «الأداة» التي تعبر عن هذه الرؤية الجماعية ليست هي - في نهاية الأمر - كل الجماعة وبكل أفرادها ؛ فهناك فرق أساسي بين الرؤية الجماعية والجماعة ذاتها من جهة قيامها بتجسيد هذه الرؤية ؛ من جهة هؤلاء الذين يجسدون هذه الرؤية ، من داخل هذه الجماعة ، في التعبيرات الفنية المختلفة .

هناك مفهوم واحد مطروح في الوقت الراهن خارج إطار الدراسات الماركسية التقليدية ، هو مفهوم لوسيان جولدمان . وبالرغم من تقديري لجولدمان ، إلا أنني الآن في طريقي إلى تجاوز الانقياد الكلي معه ، وذلك من خلال المرحلة الأخيرة الحالية من جهتي النقدي .

ويعمل القول أن الموضوع مطروح ، حتى هذه اللحظة ، في إطار اللغة لا الطبقة ؛ أي أن تجسيد الرؤية الجماعية إنما يتم عن طريق فئة معينة (تنتمي بطبيعة الحال إلى طبقة معينة) ، حين تكون هذه الفئة قادرة على بلورة رؤى العالم ، والوصول بها إلى أقصى درجة ممكنة من التماسك والانسجام ، وتجسيدها ، في النهاية ، في العمل الفني

صلاح فضل :

كلمة فردية في هذا السياق قد تكون مضللة .

عماد الربيعي :

لن نخشى ضللا إذا حرصنا على تحديد مفهومنا وتصورتنا عند البداية ، دون أن نركز في *Sweeping Statements* ، ودون أن نلجأ إلى تعميمات واسعة غير محددة المعالم .

صلاح فضل :

هذا صحيح . ويمكننا أن نركي هذه النقطة التي يشير إليها الدكتور الربيعي ، وذلك من خلال بحث واحدة من المشكلات المتصلة بأزمة الإبداع الشعري المعاصر ، والتي أشار إليها الأستاذ حجازي منذ قليل ، وهي مشكلة جيل السبعينيات . إنني أحسب أننا قد ظلمنا جيل السبعينيات فيما أصدرنا عليه من آراء وأحكام ، خصوصا وأنه لم يتح له البعد الزمني التاريخي لكي يتبلور وجوده ويكتسب تعبيرة من نفسه .

كمال أبو حبيب :

هذه نقطة مهمة .

صلاح فضل :

إن جيل الخمسينيات والستينيات قد صار واضح المعالم ، وصار مجسدا في نظرننا ووجداننا الآن ، لأنه قد « تنق » في الزمان واكتمل نفسه ، واكتسب بهذا تاريخيا يضع بيننا وبينه مسافة تيسر الحكم عليه . أما جيل السبعينيات فإنه ما يزال « يتشكل » في التاريخ ، بحيث إننا عندما نصل إلى السبعينيات - مثلا - فإنه سوف يمكننا أن نحكم عليه ، وأن نتبين ما إذا كانت المرحلة التي شغلها مرحلة فارغة أم ممتلئة وثرية . أما الآن ، فإني أظن أنه لا ينبغي لنا أن نصادر على هذا الجيل ، وذلك لأنه ما يزال في دور التشكيل .

عماد الربيعي :

لم يقل أحد إنها مرحلة فارغة !

أحمد عبد المعطي حجازي :

إنني أنا الذي قلت إن جيل السبعينيات موجود ولكنه « شبح » ، أي كأنه موجود بالقوة لا بالفعل . وإذا كان الدكتور صلاح فضل يتحدث الآن عن تشكل هذا الجيل من زاوية ما يشير إلى مدى تحقق فرص نموه في الزمان وتقرمه بالكتابة . وما إلى ذلك ، فإني لم أقصد في حديثي أن أشير إلى هذه الزاوية .

إن ما أفتح إليه هو أننا لا نعرف أفراد هذا الجيل ، وأن نتاجه غير متاح لدعاة القراء . بل إن السؤال الأول الذي يثير انتباههم المطروح علينا هو هذا السؤال : هل هذا الجيل « موجود » بالفعل .

عبد الوهاب البياتي :

أريد أن أضيف إلى ما قاله الأستاذ أحمد حجازي ، أنني - مع تمامي الشغرى البالغ مع جيل السبعينيات - أتذكر أن شعراء من جيلنا السابق قد برزت أسماؤهم ، وانتقلت إليهم أنظار الجماهير بعد أن نشر الواحد منهم قصيدة أو ديوانا واحدا . وانتظر إلى تطور السياب في اللغة القصيرة التي تقع ما بين عام ١٩٥٠ وعام ١٩٦٤ ، الذي رحل

فيه السياب من علنا ؛ لننتقل كذلك - على سبيل المثال لا الحصر - إلى تطور صلاح عبد الصبور ، فنل نرى من شعراء السبعينيات وأدبياتها من لفت قراء الشعر والأدب وعبيه من المحيط إلى الخليج بقصائد أو بديوان أو كتاب واحد ؟

وطبيعة الحال فإن الجواب « بالنفي » لن « يثبت » أنه لا يوجد مبدعون بين أفراد هذا الجيل . ولكن ما ينبغي أن يسلط عليه الضوء (وأنا هنا أكاد لو قيد شيئا متضمنا في كلام الدكتور صلاح فضل) - ما ينبغي أن يسلط عليه الضوء هو العوامل التي أدت إلى « خفاء » هؤلاء المبدعين . فهل هناك عوامل خارجية لعبت دورها في إختفائهم ، أم أن هناك عوامل « ذاتية » داخلية تتعلق بجوانبهم الشعرية ذاتة ؟

عماد الربيعي :

لقد تحدث الأستاذ أحمد حجازي في البداية عن بعض أوجه القصور في الجانب التنظيمي للثلاث الشعرية . وأريد أن أضيف إلى ما قاله في علاج هذه القضية ، أنه من الضروري أن يسمح لهذا الجيل بقدر من المشاركة في هذه الثلثات ، سواء قدم إنتاجا جيدا أو غير جيد . .

أحمد عبد المعطي حجازي :

نعم ، ينبغي هذا .

عماد الربيعي :

وهذا إما أن يحقق هذا الجيل ذاته وجوده ، وإما أن نلزمه الحجة بما يتاح له من فرص وما يعرضه من إنتاج . ولكننا مادنا الآن ما نزال نحول بينه وبين القول والعناية والظهور ، فسيظل يصور نفسه دائما في صورة « الضحية » ، وفي صورة « الكثر الطموح » الذي لا يتاح له الظهور . ومادنا نحول بين هذا الجيل والقول والظهور ، فإن مسرولته عن أزمانها الحالية تصير محدودة ، بل غير محددة كذلك ؛ ومن ثم فلا يصح - والأمر كذلك - أن نقول إن جيل السبعينيات قد أجاد أو لم يجيد ، مادنا على غير علم كامل أو كأن بما لديه .

وهذه مسألة بالغة الخطر ، وأحبها تشكل حيثما نقيلا على ضميرنا النقدي .

كمال أبو حبيب :

إنني أشعر بقدر كبير من القلق تجاه أي محاولة لإطلاق أية أحكام على جيل السبعينيات ؛ وذلك لأننا في الحقيقة ينبغي أن ندرك أنه من غير السير علينا أن نحدد على وجه الدقة ما هو جيل السبعينيات .

إن مشكلة الأجيال الأدبية مشكلة ضخمة ومعقدة إلى حد بعيد . ونحن حين نواجه هذه المشكلة نبالغ في عمل التصنيفات ووضع الحدود الحاسمة الفاصلة بين الأجيال ، كما نعمل الآن على أساس فكرة العقود ، على حين أنني لا أرى ثم فاصلا حقيقيا يفصل بين شوقي بزيح ويصعد على شمس الدين ، مثلا ، أو غيرهما من شعراء جيل السبعينيات - لا أرى فاصلا يفصل بين هؤلاء وجيل الستينيات . وإذا كان ثم فاصل بينهما ، فإني لا أميل إلى تأكيده ، بل أميل إلى تفسير الظواهر في إطار تاريخي أكثر امتدادا ، بحيث يمكن أن تشكل فيه حقا بني اجتماعية دالة ؛ ومن أجل هذا طرست مفهوم الرؤية الجماعية .

وحين أطرح مفهوم الإجماع- الرؤية الجماعية ، فإنني لا أقصد الإجماع بمعناه القديم في التاريخ المعري ، كما في الفكر الفقهي مثلا ، بل أعني شيئا آخر ، أحاول أن أرسخه من خلال مفهوم طبقي ، ولاضرب لذلك مثلا .

لا نستطيع أن ننكر أن بنية المجتمع المعري قد اختلفت في الخمسينيات مراراً طبقياً حاداً كان من نتاجه حدوث انقلاب شبه جبري في التركيب الطبقي ذاته ، وفي علاقة هذا التركيب بالسلطة ، وذلك حين تولت مقاليد السلطة تلك الطبقة الفقيرة التي تنتمي إلى الريف ، وتنتمي إلى العالم الأكثر فقراً وفساداً ، وأكثر التصاقاً بالأرض في الوقت نفسه ، بالمقارنة بعالم المدينة .

فماذا كانت آثار هذه التحولات على الشعر المعري ؟

هذا سؤال قد أجاب عنه سواي من القاد . وإن قراءة سريعة للملك الواقع تشير إلى أن عدداً كبيراً من الشعراء (البياتي ، وحجازي ، وأفونسي ، وحاري ، والسباب ، وعبد الصبور على سبيل المثال ، ومن بعدهم - بفارق زمني قصير- سميدى ويوسف ، وعبد صمران ، وعموح عدوان ، ومن شتم من الشعراء الآخرين) هم شعراء « خارجيون » ، بالمعنى المكان ، من بنية الثقافة المعرية . فقد كان هناك - ضمن بنية الثقافة العربية - انقسام مكاني حقيقي : فهناك المركز ، وهو للمدينة ، حيث الطبقة البرجوازية ذات النظام الفكري الذي يقوم على السنية في الفكر والمذهب عبر التاريخ المعري كله ول وجه الموم ، وهناك الأطراف ، وهي المناطق الريفية والمناطق الفقيرة . ثم وقع ذلك الانقلاب الجبري في بنية السلطة في المجتمع المعري ، فانتقل هؤلاء الشعراء إلى مركز الحدث الفعل للإنتاج الثقافي ، وتبعا لذلك كله تبلور ما أسميه الرؤية الجماعية .

وحين استخدم هذا المفهوم (مفهوم الرؤية الجماعية) ، فإنني أستخدم من مشروع جامعي ، ولكنه متطور في رؤى فردية - طبقية مختزجة ، أي مشروع متحقق في إطار طبقي .

عبد الوهاب البياتي :

نحن لا نتعرض على هذا ، وأنا أوافقك .

عمود الريبي :

المشكلة أن الدكتور كمال أبو ديب يبدأ بحثه دائماً من نقطة في خارج الشعر . وهذه مسألة مقلقة إلى أقصى حد ، لأن هذا يعني أن الشعر لا يتطور إلا بدافع من الواقع الخارجي ، وتبعا لصور غمو الخاصة ، وبذلك يصير الشعر مجرد « صدى » للواقع ، وهذه نظرة خطيرة تنحرج بالشعر عن طبيعته التي نرجوها له ، بحيث لا يكون تابعا للواقع ومحولاته ، ولا يتصل من قواعده الذاتية الداخلية التي تجعله فنا يقوم بنفسه مستقلا فاعلا ، قويا قادرا على تغيير العالم وإصلاحه .

كمال أبو ديب :

إنني لا أقول إن الواقع ينتج الشعر بطريقة آلية . وقد قلت في بداية حديثي إن هناك نقطتين أريد أن أؤكد عليهما ، وقد تحدثت أولا عن النقطة الثانية ، وهي مفهوم الإجماع- الرؤية المركزية ، حيث صار التركيز عليهما في حوارنا ، وتاجل الحديث عن النقطة الأولى وهي

العلاقة بين قوانين التطور الداخلية والداخلية للأدب ، وهذا ما أرجو أن أسمه بوجه ما في أثناء حديثي .

حين طرحت مفهوم الرؤية الجماعية ومفهوم الانهيار والتفتت في هذه الرؤية ، كنت أتحدث في سياق مفهوم أزمة الإبداع ، ولذلك أنكرت وجود أزمة بمعنى مطلق ، وحددت وجودها في وجه واحد هو جانب التقى الإنتاج ، فقلت إن الأزمة التي تعيشها القصيدة العربية ليست أزمة إبداع ، بل هي أزمة تلاق ، وذلك لأن ما هو مشترك بين الشاعر والتلقي قد صار « ضيقا » . فلنفرض مثلا أن شاعرا ما قد أنتج الآن قصيدة تشبه بوجه ما قصيدة خليل حاربي أو حجازي أو غيرها ، نجد فيها البطل الناهض من أجل إنقاذ الوطن المعري ، فإننا جميعا لن نستجيب له مهما كانت البنية الفنية للقصيدة .

عمود الريبي :

لماذا لا يكون هذا عملا جائزا على سبيل إبداع الحلم الشعري والتقى يادكتور كمال ؟ فليست القضية قضية تصوير الواقع كما هو . .

كمال أبو ديب :

لكن هذا الحلم أصيب بانتيارات متتالية ، إلى حد أنه صار Parody وصار متيرا للسخرية أكثر مما يشير من القيمة والتقدير لما هو حلم .

عمود الريبي :

يستطيع أحمد حجازي مثلا أن يبيح حلمه الخاص ، ويمكن أن أتقبله مادام قد بقى بطريقة فنية « جميلة » وصحيحة ، ولا يمتد إلى إذن ، الاعتراض بأنني لا أجد هذا الحلم مثالا في الواقع ، بل يكفي أن تكون له بنيتا المنطقية الداخلية النابعة من تفاصيل القصيدة وتطوراتها الذاتية .

صلاح فضل :

إذا أقامها شاعر حقيقي ، فلا يمكن أن يكون منفصلا عن الواقع ، لأن هذا الشاعر الحقيقي يكون جزءا من الواقع ، ومتفاعلا معه .

كمال أبو ديب :

والدليل على ذلك أن الأستاذ حجازي نفسه قال إنه يشعر بالأزمة ، وهذا يعني ما أعذب إليه إثباتا تاما . فقد وصل حجازي إلى النقطة التي صار يدرك فيها أن جهازه الترميزي الأساسي أو جهازه اللغوي الأساسي الذي كان قادرا في السنين على تجسيد ما كان يشعر أنه إطار مرحلي لشعره - أن هذا الجهاز لم يعد قادرا على ذلك الآن ، وأنه إذا حاول أن يكرر ذلك ، فلما يكرره فحسب على سبيل ال Parody ، لا التجسيد الفعل الجاد .

صلاح فضل :

يمكننا الآن أن ننظر ببساطة إلى طرف مقابل متجاوز مع حديثنا السابق ، وهو الطرف الخاص بمسئولية النقد من بلورة مفهوم الشعر ، وتوضيح حد أدنى من أساسه وجوهره .

إن منظورا من مظاهر أزمة الشعر يتمثل في أن الرأي العام لقراءة الأدب ما يزال يخلط خطأ كبيرا بين النظم والشعر ، وما يزال يكتفى من الشعر ببكائه المعظم ، دون أن يدرك ضرورة توافر حد أدنى من العناصر الجمالية الشعرية الحقيقية ، ولذلك نرى كثيرا من النظم

وذلك بحكم تجربته في هذا الصدد ، وخصوصا من جهة مايندا في دراساته من انحاء إلى البنية التوليدية ، على النحو الذي يؤكد أننا لا نستطيع أن نفصل بين جوانب الظاهرة الفنية ، أو أن ندفع بالنقد في طريق شكل .

كمال أبو ديب :

إنني - في البداية - أوافق على ما قاله الدكتور الربيعي من أن النقد ليس ذا دور تروبي في نحو مباشر . ومن جهة أخرى فإنني لست أرى أن مهمته تقتصر على « القراءة » النقدية ؛ وهذه نقطة سأحاول أن أربطها - في أثناء حديثي - بالنقاط التي أشار إليها الدكتور صلاح فضل .

اسمحوا لي أولاً بأن أقدم لحديثي بهذه الكلمة من حياتنا الثقافية . إنني أرى - بلا أي ادعاء - أننا نمشي الآن في ثقافة « رغبة » ، لا قنراً ولا تكتب ، ولا نتج ولا تبعد ، ولا تقوم بعمل متقن واحد بين كل مائة عمل يصدر عنها . ولعلّنا فإنني أقول لكم بصفتي إنني أكرون ميتحيا ، إلى أمد حد ، حين يرى أي حرقي بسيط ، حتى وإن كان ماسحاً أحليته ، يقوم بعمله على نحو متقن وبشكل باهر . ولكنني أكاد أقول إننا أحياناً نقف موقف الارتباك أمام بعض الأعمال المثقنة ، وننظر إليها نظرة « عرق » نصرعها من وجهها ؛ ومن قبل هذا ما أتهم به بعض النقاد من أنهم شكليون .

إن النقد ليس مجرد « قراءة » وحسب بل هو عملية قراءة وعملية انحاء إلى « التوليد » في الوقت نفسه (وهذه قضية تمس على نحو مباشر) . فوظيفة النقد هي في نهاية الأمر بحث مستمر عن الرؤية الجوهرية التي تنتج النص وتجسد فيه . وإذا كانت هذه وظيفة العملية النقدية ، فإن النقد بذلك لا يكون شكلياً ، ذلك بأن الرؤية ذاتها ليست شكلياً ، كما يقطن البعض ؛ نعم إنها تتجسد في بعد شكلي ، ولكنها ليست شكلياً ، وإنما هي موقف وجودي في العالم ، أو هي ببساطة حضور في العالم ؛ ومن ثم لا يمكن - فيها أنصرو - أن يقال عن النقد إنه يمكن أن يكون شكلياً ، وكذلك لا يمكن أن يقال عن عمل النقدي بوجه خاص إنه شكلي . فأننا لم أكن شكلياً في أي لحظة من لحظاتي حياتي ، بالمعنى الذي يقصده البعض . فكيف يمكن أن يعد عمل نقدي متقن ، يقوم بعملية تحليل دقيقة منظمة ، ويجهد في اكتشاف التركيب اللغوي للنص الأدبي - كيف يعد عملاً شكلياً ؟ كيف يظن أن العمل النقدي الذي يتناول بنية النص الأدبي لغوي ، عمل شكلي ؟

إنني في دراسات النبوية التي يبلتها بالشعر الجمال ، كنت أحوّل دائماً أن أكتب تلك العلاقة التجسدية بين بنية النص اللغوية في كل جزئية من جزئياتها ، وما أسبغته الرؤية الضمنية للوجود . ليس عند الشاعر الجمال فحسب ، بل عند الإنسان الجمال بصفة عامة . وقد تبعت مظهر هذه الرؤية ، التي غطت في جدلية الزمن ، أو جدلية الحياة والموت ، ونجسدت في القصيدة الجمالية بأشكالها المختلفة في إطار رؤية مركزية من جهة ، وفي إطار تصور خارجي على هذه الرؤية من جهة أخرى ؛ وذلك في شعر الصالحات .

ثم جاءت دراسات التالية تعميقاً لهذا تناول في انحاءهم ؛ الأول محاولة تحقيق المزيد من « الإقناع » في التحليل اللغوي الدقيق للنص ؛ والثاني محاولة تحقيق المزيد من « الإقناع » في كشف العلاقة القائمة بين

الغث يذو كل وسائل إعلانية الأدبية . فإلى أي حد يمكن أن يقوم النقد ببلورة وهي جمالي جماعي ، بالطبيعة الحقيقية للشعر ، يكون قادراً على أن يرفض كل ما هو زائف يحاول الالتصاق بالشعر الحقيقي ، بل يحاول في الوقت نفسه أن يسلط ؟

وأظن أن هذه الوظيفة المرجوة لا ينبغي أن تقتصر على الوعي الشعري فحسب ، بل ينبغي أن تشمل الوعي العربي الأدبي والفكري والثقافي بصفة عامة . فإذا ما تشكل لدينا هذا الوعي صار الغاربه نفسه قادراً على إسقاط كل الشوائب والمظالميات ، بل إن « المشاعرين » أنفسهم لابد حينئذ أن ينمو لديهم حد أدنى من النقد الذاتي ليؤكد الواحد منهم أن ما يقوله لا يدخل في باب الشعر في شيء .

عمود الربيعي :

هذه مسألة في غاية الأهمية . ولقد تحدث الأستاذ حجازي في بداية الندوة عن ذكاء الجمهور الذي يشهد الندوات الشعرية ، وعن قدرته على قبول ما يقدم إليه من شعر أو رفضه . وهذه ظاهرة متكررة في كل عصورنا . وقد أشار أيضاً إلى أنني أرى أنه ينبغي أن يكون للنقد دور تروبي . وفي هذا الصدد أريد أن أوضح أن هذا الدور التروبي ليس في حد ذاته دوراً مباشراً ومقصوداً ؛ ذلك بأن النقد لا يريد أن يعلم أو يحدد ويوجه ، بل يريد أن يثبث نورا ، وأن يترك هذا النور ليغفل ويشرع لمراهته .

ويشئ لي أن الطريق الصحيح لتحقيق ما يرجوه الدكتور صلاح فضل ، إنما يبدأ بتقديم قراءات للتصوّر الشعري التي يرى النقاد ، بخبرتهم وإزاحهم الأدبي والثقافي ، أنها التصوّر « النمذج » والتي ينبغي تقديمها إلى القراء العرب . وسحين تتعدد هذه القراءات النمذجية للتصوّر النمذجية ، وتتأكد لدى الجمهور ، فإن القاصد والشارحة - سوف تسقط بطريقة تلقائية .

ولا يستطيع نقاد مفرد أن يقدم نماذج الشعر العربي كله ، وإنما يمكنه فحسب أن يقدم جانباً منها . فقد أرى أنني قادر على تقديم الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي ، ولقد استطاع الدكتور صلاح فضل أن يقدم البياض . . وهكذا .

وعلى النقد أن يقوم بهذه الرسالة ، بدلاً من العناية الكاملة التي يصرفها إلى الحديث عن الأيديولوجيات والنظريات والمفاهيم والمفاهيم . . إلخ ؛ لأن هذه الأمور جميعاً لن تصل القراء بالشعر والشعراء . ومن ثم فإنني أكرر أنه لا بد من الدخول في التصوّر ، وتقديم القراءات الفاحصة المتنوعة ، من أجل إحداث نهضة في « القراءة » .

صلاح فضل :

كيف يتأتى لنا إذن أن نوفق بين مختلف المجالات النقدية الحديثة ونفيد منها ، دون أن ننحصر من الدخول في مناطق أيديولوجية وبنية متصلة ، من أجل أن نتجنب في خلق الانحاء إلى إرتجاس الدراسات التطبيقية المطلوبة ، وبالمستوى المطلوب ؟ وكيف يمكننا أن نبلور أبحاثنا النقدية وننتجها ؟ وكيف نجعل لفتنا النقدية أكثر مرونة وتكيفاً وقدرته على تشكيل الواقع الأدبي والثقافي ، وأهم أثارها في وفي انحاءاته ؟

نرجو من الدكتور كمال أبو ديب أن يجلسنا عما لديه من أفكار ،

موقف من صراعات هذه الجدلية ، أمر يقودنا حتى إلى نقد شكلاي لا ينبغي الاكتفاء به ، ذلك بأنه علينا بصفة مستمرة أن نتخذ موقفا من كل ما يواجها ونواجهه في هذا العالم ؛ فذلك ما يفرضه علينا هذا العالم ذاته ، الذي يفرض بالصراعات والمواجهات ، وذلك ما يفرضه علينا الشعر والتقدد كلاما بوصفها موقفا من العالم ، ووصفها حضورا في العالم كما قلت أنت نفسك بـ «كلمات» .

ويقع النقد الشكلاي في مرتبة آخر ، وذلك حين يأخذ نصا رديئا أو غير مفهوم ، ولكنه ذو هندسة شكلية مبررة لها جاذبية معينة ، ثم يجري عليه مقولاته ، مكتفيا بما يعلنه ظاهر الكلمات ، دون أن يبحث عن الدلالات الكامنة وراء العمل كله .

وعلى العموم ، فإن المنهج الشكلاي منبج يمكن أن يحسن استخدامه ويمكن كذلك أن يساء استخدامه ، مثله في ذلك مثل أي منبج آخر ، أو أي خترع من خترعات المدنية الحديثة ؛ والأمري ذلك كله إنما يرجع إلى أمانة الناقد ، وإلى طبيعة أيديولوجية الخاصة وموقفه من العالم ، وكذلك يرجع إلى ما يترتب على ذلك من نتائج عند تعامله مع النص ، وعند اختياره لأطراف الجدلية التي ينظر إليها ، والتخافه للمواقف واستخلاصه للنتائج .

محمد الريبي :

إن في اعتراضا على هذه النظرة إلى فكرة الشكلية هذه ؛ فما الشكل ؟ هل الحديث عن لغة القصيدة نظر إلى الشكل ؟ وهل الحديث عن هندسة القصيدة نظر إلى الشكل ؟ إن هذا طرح خطر خيبر . . .

كمال أبو ديب :

طبعاً . . .

محمد الريبي :

نعم ؛ هذا طرح خطر ؛ فاللغة التي تجسد بها القصيدة هي سبيل إلى الكشف عن لب القصيدة وما فيها من موقف وتجربة ؛ اللغة هي مدخل إلى كل ما أريد الوصول إليه في عالم النص الشعري من كل وجه من الوجوه .

لقد استمعت إلى أحد عبد المصطفى حجازي يتلو قصيدة من قصائده ، وعلني معه في حيا الشعر إلى كينونة جديدة ؛ فما سبيل إلى توصيف هذه الكينونة ؟ وما سبيل إلى صياغتها للغاري سوى لغة القصيدة ذاتها ؟

دعونا إذن لنحدد ماذا يعني النقد الشكلي !

كمال أبو ديب :

نعم ، هذا ما ينبغي عمله بالضبط .

محمد الريبي :

أما عن قول الأستاذ البياني بأن القصيدة قد تكون ضمنية ، ولكنها تكون في الوقت نفسه مهتمة هندسة جبلة ، فليسمح لي بالقول إنه لا يمكن أن تكون الهندسة جبلة وتكون القصيدة ضمنية .

عبد الوهاب البياني :

بل إن هذا يحدث بالفعل ؛ وذلك حين نجد الشاعر لا يخطيء في

البنية اللغوية للنص ، والتجربة الإنسانية ورؤيا العالم المتجسدين في هذا النص . وهذا الأمران تحقفا في كتاب « جدلية الخفاء والتجلي » ، التي درست فيه تجريري أي نواس وأبي تمام ، وكذلك تجربة غيره من الشعراء . فكيف يمكن ، إذن ، لتناقد أن يدرس تجربة أبي نواس ، مثلا ، ويؤكد أبعاد الصراع المستمر بين الحديث والقديم في فكره وفكر غيره من الشعراء ، ويدرس أبعاد الصراع بين المؤسسة الدينية وأشكال الانتماء لهذه المؤسسة ؛ الصراع بين سلطة التراث والقرى التي تعمل على انتهاكه في أبعاده الفكرية والأخلاقية واللغوية - كيف لهذا الناقد أن يكون ناقدا شكليا ؟ كيف يمكن لتناقد يدرس قصيدة أبي تمام في مدح المعتصم (وقت حواشي النحر) ، فيبرز فيها مشكلة جوهرية هي الكيفية التي تقوم بها علاقة القصيدة والشاعر بالسلطة أو بالمعتصم ، والكيفية التي تتحول بها الرؤية الجمهورية في القصيدة من حال التكمال والتناغم إلى حال الانشراح والاضطراب ، وذلك حين تصطدم بشخصية المعتصم . . إلخ . . . كيف يمكن لهذا الناقد أن يكون ناقدا شكليا ؟

أحمد عبد المصطفى حجازي :

لقد قرأت كتابك يا دكتور كمال ، ولني بها شغف كبير وإعجاب . ولكن كلامك الآن يدخل في صميم النقد الشكلي . فلماذا ؟ لأن الناقد حين يكتفي بالحديث عن صراع ما وعن أطرافه ، فإن حديثه لا يكون خارج الشكل ؛ ومع ذلك فإنه يظل قولا مثاليا لا يرقى إلى مرحلة تحليل الشكل ، أي التحليل الذي يتخذ الشكل سبيلا إلى فهم الرؤية الاجتماعية . وأنت يا دكتور كمال لا تقدم لنا هذه الرؤية .

فمثلا تحليلك لقصيدة أبي نواس ، البائية ، يدور حول علاقة الشاعر بالسلطة على نحو تسمى لا يصل إلى تدقيقات في رؤية الشاعر التفضيلية ، بل ينحصر في ذلك . فوق ذلك - عن قصص في تحليل الشكل والرؤية كليهما ؛ ذلك بأننا عندما نفق في قرأة الشكل عند تناقضات وتناقضات ذات صفة تجميعية ، فإننا نستنتج منها رؤية تقوم على كذلك على تناقضات وتناقضات ذات صفة تجميعية . مثل ثنائية الخفاء والتجلي ؛ السلطة والجماهير ؛ السنة والرفض . . . وما إلى ذلك من الثنائيات .

ولنسمح لي يا دكتور كمال بالقول بأن هذا الإطار الذي يحدد عملك هو الإطار ذاته الذي يحكم عمل أدونيس وآخرين عن تبني أصنامهم القديمة حقا على ما يبذلون لها من جهد عظيم ، ولكنها لا ترقى إلى ما هو أبعد من مجرد رصد التناقضات والثنائيات وما إلى ذلك من مثل هذه الأشكال .

عبد الوهاب البياني :

تلود بيبي وبين الدكتور كمال أبو ديب أحاديث كثيرة حول هذه القضية . وأنتي لأؤكد دائما إعجابي بمنهج النقدي ؛ ولكنني ، بالرغم من ذلك ، لندي عليه ببعض التحفظات وبعض الملاحظات . وهذا موضوع آخر .

ودون أن يكون الاهتمام بالشكلاية موجها في حديثي إلى الدكتور كمال بصفة خاصة ، نجد أن النقد الشكلاي يتناول التصور دون أن يحاول في البداية أن يصدر عليها أحكاما بالجرودة أو بالرداءة . والقائم بمجرد رصد أطراف جدلية ما في نص من النصوص ، دون اتخاذ

الأوزان والعروض والقوافي ، ولكن القصيدة تكون فارغة .

عمود الريبي :

هذه ، إذن ، سيمترة الفشرة والمظهر .

عبد الوهاب البياتي :

بالضبط ، فثم قصائد من الشعر الحديث ومن الشعر العمودي أيضا ، تكتب بشكل جيد ولغة مصفوفة ، ولكنك لا تجد فيها من نثر التجربة الشعرية بصيصا أو حتى رمادا .

عمود الريبي :

إذن ، فهذا يعني أننا بعد أن فحصنا اللغة وجدناها مجرد طلاء وليست لباً .

عبد الوهاب البياتي :

نعم ، هذا ما أقصده .

كمال أبو ديب :

اسمحوا لي بالتدخل في هذا الكلام ؛ لأن ما يقوله الدكتور الريبي في غاية الأهمية ، ويظل في الحقيقة النتيج الذي أصعب به على الدوام . ولكن هناك نقطة أساسية تتعلق بفضية الشكلية واللعل إلى الحكم على بأنني مرتبط بهذه الشكلية بوجه ما .

إنني أتمنى التجهل إلى تحري الدقة في جميع ما أقوم به من أعمال نقدية ، بكل ما تعنيه كلمة الدقة ، وما تؤدي إليه من أمانة في تناول الأمور . وهذا هو في الحقيقة ما يجعلني أفت عبد الحليم الذي أفت عندها في بحثي النقدي دون أن أخطأها . وسأوضح هذا القول فيما يلي .

إنني بعد اطلاعي على النقد العالي لمهامه المختلفة أؤمن بإمكاناتنا بأن النقد الحديث لم يستطع حتى الآن أن يحل القضية الإشكالية الأساسية ، ألا وهي تطوير الأدلة النقدية التي يمكننا من إجراء تحليل كامل للنص ، والتي تقدم لنا تثيراً كاملاً لذلك الانتقال عما هو داخل النص إلى ما هو خارج النص .

فجميع المذاهب النقدية منذ أرسطو حتى الآن قد استطاعت أن تحمل عددا من الإشكالات المتعلقة بالنص في علاقاته الداخلية . وهناك مذاهب حديثة نسبيا استطاعت أن تحمل عددا من الإشكالات المتعلقة بالنص في علاقاته الخارجية . ولكنني على يقين تام بأن النقد كله - بما فيه النقد الماركسي ، مروراً بـ روكش ووصولاً إلى جولدمان - لم يستطع حتى الآن أن يتجس في تطوير الأدلة النقدية (وأنا أصر على استخدام كلمة الأدلة النقدية لا الأيديولوجية) التي يستطيع بها الانتقال من داخل النص إلى خارجه ، ولم يستطع أن يطور الأدلة النقدية التي يستطيع بها أن يقوم بتحليل النص تحليلاً دقيقاً تام الدقة ، وأن يصل إلى مجموعة من العمليات أو القوالب التي تمتعنا على اكتناه البنى الدلالية كافة .

ولقد بدا لي في لحظة من لحظات عمل أن جولدمان قد حل هذه المشكلة بفهم رؤى العالم ، لكن متابعي لفحصه والعمل به يسمح لي بالقول بأنه لم يحل المشكلة ، وأنه لا يبدو أن يكون ناقداً قاصداً على

الفقر بمهارة من داخل النص إلى خارجه ، أكثر مما يصنع غيره من النقاد والمركسين التقليديين ؛ أي أن ما يفعله جولدمان - في الحقيقة - ما يزال مجرد مهارة لا تنهض على استخدام أداة نقدية متكاملة .

ومن حسن الحظ أنني واجهت هذه المشكلة في مرحلة مبكرة من عمل ، وأدرت طبيعتها منذ البداية ؛ ولذلك فقد توقفت عند الحدود التي سمح لي تطويري لأدات النقدية بالوصول إليها ؛ وإن يكن تعلقي دلياً ومستمر من أجل محاولة تطوير الأدلة النقدية الفاعلة على حل هذه الإشكالية . وعلى أن أعتز ببساطة أنني لم أستطع حتى الآن الوصول إلى حل ، وقد لا يكون لما حل على الإطلاق .

ولأضرب مثالا هو في لب المشكلة ، توضيحاً لما أريد . إذا تصورت نصاً ما بوصفه علماً مغلقاً ، أستطيع مثلاً أن أقصده جملة مثل : « رأيت غزالاً » ، فأتقن قد أميل ، كما قد تميل يادكتور عمود إلى القول « بسرعة » إنها تعني رأيت الحيوان المعروف ، أما الأستاذ أحمد . .

عمود الريبي :

سوف يتوقف . .

أحمد عبد المعطي حجازي :

نعم ، أنا متوقف . .

كمال أبو ديب :

جميل منك أن تتوقف ، لأننا نحن أيضاً - في العمل النقدي - سوف نتوقف ، وذلك لأن هذا التوقف هو لب العمل النقدي ؛ وهنا تتبدى المشكلة النقدية التي أشرت إليها . فقولنا « رأيت غزالاً » هو عبارة لا تعني شيئاً في حد ذاتها ، ولكنها عند النقاد تعني احتمالين أحدهما النقد القديم ، ومعه عبد القاهر الجرجاني ؛ الأول أنها تشير إلى الحيوان المعروف ؛ والثاني أنها تشير إلى شيء خارج هذه العبارة ، سوى ذلك المعنى الأول ، كمرأة جميلة مثلاً .

عمود الريبي :

حسن ، فما الذي يبعد لي هذا أو ذاك ؟

كمال أبو ديب :

نعم : ما الذي يسمح لي بالقول إن عبارة « رأيت غزالاً » لا تعني الحيوان المخصص لهذه التسمية بل تعني امرأة جميلة ؟ وما الذي لا يسمح لي بهذا ؟ هذا هو السؤال المهم .

صلاح فضل :

هل تسمح لي بتدخل بسيط ؟ إن السياق هو الذي يحدد لي ذلك .

عمود الريبي :

وهو ، في الوقت نفسه ، ذلك المصطلح القديم .

كمال أبو ديب :

ولكن أبلور المشكلة ، سأنتقل هذا الكلام إلى مستوى النص الشعري لوجوده المستقل بوصفه نصاً مغلقاً من غط و رأيت

نص تاريخي (بكل معنى الكلمة) ، يكتب عن مصر في القرن السادس عشر ، وعن مجموع العلاقات التي جرت فيه وتصور العالم فيه ، بالرغم من معرفتي اليقينية بأن هذا النص قد اكتسب شهرته ، وأعطى لصاحبه اسمه بسبب أن جميع القارئین قد قرأوه بوصفه نصا إشاريا يتحدث عن مصر المعاصرة ، لكنني أتحدى جميع النقاد - وعلمه هي المرة الأولى التي استخدم فيها هذه الكلمة - إذ أجد لنصى علرا لاستخدامها في هذا السياق - أقول إنني أتحدى جميع النقاد السابقين « دروسه على هذا الأساس ، أن يقولوا لي كيف فعلوا ذلك » نقديا ، أ أي ما الأدوات النقدية التي استطاعوا بها أن ينفقوا هذا الربط وعلمه النقلة ؟

هذه الإشكالية هي التي تجعلني أتف دائما في دراستي عند الحد الذي يجعلني في أمن من القفز ، وهي التي تدعوني إلى العمل المستمر من أجل تطوير أداتى النقدية ، والموضوع الوحيد الذي خرجت فيه عن ذلك ، هو مقالي « الأنساق والبنية » في مجلة فصول* ، حيث حاولت في نهايتها الوصول إلى وسيلة من وسائل إحداث النقلة من النص داخلها إلى النص خارجيا .

صلاح فضل :

إن هذه الصورة من القراءة الجماعية « للزيف بركات » هي في حد ذاتها قرينة على أنه في داخل النص نفسه ، ثمة عناصر تحيل على الواقع الخارجي وترمز إليه ، لأنها لا يمكن أن تكون قراءة لا تمتلك في داخلها مبررا لها التي تدعو إليها وتؤيدها .

عبد الوهاب البياتي :

أنا لا أختلف مع الدكتور كمال في « توقفه » من الحكم في مواجهة جملة أو نص مثل « رأيت غزالا » أو « المركب السكران » . ولكن ثم نصوبا أخرى لا ينطبق عليها هذا التحفظ ، بل يمكن الوصول معها إلى اليقين المطلوب ، ويمكن من طريقتها هي ذاتها اكتشاف طرق جديدة للتحليل . أما النصوص التي لا تعطينا مثل هذا اليقين ، فإنه من الواجب على النقاد ، حقا أن يطوروا أدواتهم من أجل حل هذه الإشكالية .

عمود الريسي :

لماذا فهم النقاد أو القراء أن رواية « الزيف بركات » بعينها تشير إلى الواقع لمصري المعاصر ؟ ولماذا اكتسبت شهرتها على هذا الأساس دون أن تجعل في داخلها ما يمكن أن نعده إشارة نستطيع أن نطمئن إلى الأخذ بها في هذا الفهم أو التفسير ؟

كمال أبو ديب :

في واقع الأمر إنني لا أدرى .

عمود الريسي :

إن وجهة نظري هي أن القراء إما يدركون أن النص الأدبي ليس انتمكاسا لشيء خارجي ، وإلما هو موازنة له . ولذلك فإنه يكفي أن أكتسب خبرات تمنيني في إقامة الموازنة بين ما قرأته على الورق من جهة ، وما هو مركز في عقل من إدراكات ومشاهدات ، وموقفى كذلك ، من جهة ثانية . ومن حقني أن أفهم هذا في ضوء خبراتي دون حاجة إلى وجود المبرر اللغوي أو المبرر المعتمد المتعين الذي أقول إنني

غزالا ، وبشكل خاص حين ينتقل هذا النص ليسمى فيها بعد نصا رمزيا ، ما الذي يسمح لي نقديا (لا إيديولوجيا أو افتراضيا) بأن أقول إن هذه العبارة ، أو عبارة أخرى مثل « الزورق السكران » ، لا تشير إلى ذاتها ، أي موضوعها أو مضمونها ذاته ، بل تشير إلى ما هو خارجها ؟

الجواب عن ذلك : لا شيء !

إنني لأدعي ، ببساطة وتواضع ، أن النقد العالمي الآن في أزمة ، لأنه لم يطور الأدوات النقدية الكافية التي تيسر في الانتقال مثل هذه النقلة ، من النظر إلى « رأيت غزالا » أو « الزورق السكران » بوصفها تشيران إلى الغزال والزورق ، إلى النظر إليهما بوصفهما رمزين .

صلاح فضل :

هل تسمح لي بأن أشير إلى حل قد طرح ، وشاركت في تمتينه في دراسة خاصة بالأسلوب ؟

طبقا لنظرية الاتصال ، أثبتت مجموعة من العلاقات الخاصة بالسياق اللغوي في داخل النص ، وعلاقة السياق اللغوي بالحقيقة الخارجية الاجتماعية . وتجسد هذه العلاقات في شكل تنظيمي من منظور علم اجتماع اللغة على نحو يمكن أن يحل هذه الإشكالية على وجه جيد ، فهناك مجموعة العلاقات السببية في داخل النص نفسه ، وهناك المرسى أو البات ، ووسيلة الاتصال ، والمتلقي ، والوسط أو الوسائط التي تتدخل كل ذلك . وبمعرفة المؤشرات التي تحكم عملية الإرسال من النص الداخلي من جهة ، والعلاقات الخارجية ، من جهة أخرى ، هي الكيفية بحل قضية الدلالة المباشرة أو الدلالة غير المباشرة ، حل قضية وجود المجاز أو عدم وجوده .

وقد أصبح هذا الآن - على ما أعتقد - وسيلة من الوسائل النقدية الأسلوبية الجديدة ، المطروحة حاليا في النقد العالمي ، مستعملة نظرية الاتصال القديمة ، من جهة استيعابها مفاهيم النظريات القديمة (التي ينظر إليها على أنها إما أن تكون قرائن حاضرة في النص ، أو قرائن حاضرة عند الإرسال ، أو قرائن حاضرة عند الغياب) ، مع ضمها في إطار شامل يأخذ معاً القرائن اللغوية والقرائن الخارجية اللاغوية ، أو ما يراه اللغة ، كما يقال الآن .

كمال أبو ديب :

ما أراه هو أننا استطعنا في الإطار العقلي للاستعارة فحسب ، أن نطور- نقديا وليس إيديولوجيا - مجموعة من السبل التي أسميناها سبائقة قرائنية ، للانتقال من « رأيت غزالا » بالمتى الأول إلى « رأيت غزالا » بالمتى الثاني . وهذه القرائن ترتبط بالبنية مثلا (حين أعلم مثلا أن فلانا يقصد المعنى الثاني في حديثه) ، أو بالسياق اللغوي الداخلي ، أو السياق الخارجي ، أليس كذلك ؟ ولكننا في إطار النص ، من حيث هو كل كامل ، لم نستطع حتى الآن أن نطور السبل النقدية لتحديد هذه القرائن . وبأسوأ من ذلك ما أقول . لقد كانت آخر دراسة نقدية قمت بها هي دراسة « الزيف بركات » لجمال الخطاطي . وقد فحست أن أحرس النص دراسة دقيقة على جميع مستوياته . وإني موقن الآن تمام اليقين يهجزى عن القول بأن هذا النص نص إشاري يشير إلى واقع مصر المعاصر ، وذلك لأنني لرى أنه

وحسب النقد هنا توازن من قبل ، واكتفى به عما سواه ، فإنه بذلك يقع في « غفلة » مؤداهما أنه يسلم بأن ما كان في الماضي بعيدا عن متناوله من اللغة اللغوية ، سيظل كذلك بعيدا على الدوام .

إن الطموح النقدي الذي يسعى إليه الدكتور كمال هو أنه يريد أن يقتصر - علميا - جميع مكونات الظاهرة الأدبية ، بحيث لا يند منها عن الإدراك وجه من وجوها ، ويصيح بتجديدها بته لها ، وتتوضع - فضلا عن ذلك - علاقتها بالواقع . وغاية من كل هذا أن يجاوز النقد العربي كل توقف جملد ، وأن يسير نحو المزيد من التقدم ، والمزيد من الوعى والفهم .

كمال أبو ديب :

شكراً .

صلاح فضل :

وصيغة عامة فإن ما أريد أن ألفت إليه الأنظار في خضم حوارنا هذا ، هو أن الأزمة ماثلة في الإبداع كما هي ماثلة في النقد . ولكن لا ينبغي أن نفهم كلمة أزمة بوصفها غيابا لشيء كان قائما من قبل ، أو فظراً تنصف به المعطيات القائمة الآن ، بل ينبغي أن نفهم كلمة أزمة بوصفها إدراكا إيجابيا للحاجة إلى المجاوزة والخلق وغزو عوالم أو مناطق جديدة .

فإحساننا بالأزمة ومعنى الأزمة في مجال الإبداع الشعري ناتج - في الحقيقة - عن طموحنا إلى إحراز المزيد من الكسب في مجال التعبير الأفضل والأكمل ، إبداعا ومخلقا وتجديدا ، لكي نتجاوز المرحلة التي وقفنا عندها ، ولكي نرود مناطق جديدة ، فضلا عن المناطق البكر ، من ذاتنا وواقعنا وتراثنا - من أجل أن نكون لشعرنا وإبداعنا ، ومن أجل أن نجعل شعرنا يفرس نفسه ويصير عالميا مشاركا في جملة أصوات الشعر العالمي .

وبللتل فإن إحساننا بالأزمة ومعنى الأزمة في النقد العربي ، إنما يعني كذلك أننا نتحرك دائما حركة مجاوزة لا تكفي بما حصلت ، بل نتطلع إلى أن تحقق المزيد من الكشف النقدي العلمي القادر على إجراء التحليل الكامل للتصوير ، والقادر على تنويرها واستيعابها في وجودها الكلي .

عبد الوهاب البياتي :

إن ما نقوله يا دكتور صلاح قد وضع أفكارنا في تكامل مناسب إلى حد بعيد .

وأريد أن أضيف إلى حديث الدكتور كمال أننا عندما نلجأ إلى منهج نقدي ولادوي نقدي لا إيديولوجية ، ونواجه أيوبا مغلفة ، فإتأ يمكن أن نلجأ إلى وسائل جديدة موجودة في مناهج نقدية أخرى لكي نستعين بمفاتيحها على حل ما يواجهنا من مشكلات ، وذلك لأن هدفنا الأساسي هو والتقدم لا المنهج في حد ذاته .

إن الأزمة ليست قائمة في الشعر فحسب ، بل هي موجودة كذلك في خلف للثقافة الثقافية في حياتنا العربية . وإني لأرجو لقاء قادم أن تكون قد خطونا خطوات إيجابية أوسع من الخطى التي وصلنا إليها اليوم .

عبرت عليه من « الزيف بركت » إلى الواقع المصري المعاصر . ولكن على أن أطمئن - من واقع خبراتي - إلى أن هناك خطون متخلفين متوازنين بينهما صلات يوجبها ، دون أن يتحتم التطلع على نحو مباشر .

أحمد عبد المعطي حجازي :

هذا هو المطلوب ، فليس مطلوباً أن يكون النص انمكاسا للواقع ، ولكن المطلوب أن يكون نوعاً من الموازنة ، وأن يفهم على أنه كذلك ، فالعمل الأدبي ، أو الإبداع ، كونه « مجاور » كونه .

عماد الريسي :

وقد لا تكون كلمة « مجاور » هي أسعد الكلمات

أحمد عبد المعطي حجازي

نعم ، ولكننا في كل الأحوال نبحث عن الملائق القائمة بين هذين الكونين وذلك مثلاً يمكن أن نقول إن بين قصص السكة الحديدية ألواحاً خشبية تضيئها ، دون أن تسمح لها بالاتقاء .

وعلى أية حال ، لقد قال الدكتور كمال أبو ديب إننا لم نستطع - نقدياً - أن نحل مشكلة عدم القدرة على التوصل إلى الوسيلة التي تفسر العلاقة بين النص والعالم الخارجي وتبرر الاتصال بينهما . وهنا أود أن أسأله ماذا يقصد بالضبط بقوله « نقدياً » ؟ إذا كنت تقصد بها اتجاهها نقدياً ما (وعلى وجه التحديد اتجاهك النقدي) فإنيك - في الوقت نفسه - قد قلت إن النقد العالي كله يمر بأزمة في مواجهة هذه المشكلة ، وأنه لم يستطع أن يضيء العلاقة القائمة بين النص والعالم ، ولهذا ، ألا يعمل بنا أن نركن إلى شيء من التواضع وأن نتعرف بأن هذه الوسائل ماثلة - حتى هذه اللحظة على الأقل - غير قادرة على أن تحل لنا هذه المشكلة ؟ ومن ثم ينبغي علينا أن نبحث عن سبل أخرى ، كان نقيل مثلاً ما لم تكن ثقيلة من قبل ، لماذا ؟ لأننا - ببساطة - متأكدون من أن هناك علاقة ما بين النص والعالم الخارجي ، ولكن المشكلة الكامنة في بيان كيفية وكيفية تحديدها والوصول إليها ، فإذا كانت الوسائل المطروحة لتحديد هذه العلاقة عاجزة عن إضاعتها وهديتنا إليها ؟ فلتعد - إذن - إلى ما لم يعد مطروحاً الآن ، مثل فكرة اللوق التي يمكن أن تكون فعالة في هذا المجال .

كمال أبو ديب .

إننا متفان إذن ، على وجه التقريب ، وإن يكن الخلاف بيننا في التضييقات .

صلاح فضل :

لقد انتقلنا من الحديث عن أزمة الإبداع إلى أزمة النقد ، وكلاهما بطبيعة الحال وجهان لعملة واحدة .

وعلى أية حال فإن الدكتور كمال لا يقصد أن يقرر أنه توجد أزمة « كلية » في « الأدب » النقدي ، بل إنه يريد أن يبينه إلى أن النقد ليس عملاً جزئياً ، وليس عملية تطبيق لقوالب جامدة ، أو وصفات جامدة ، ولكنه عملية اكتشاف كلية ، في حقيقة الأمر ، ولذلك فإن النقد يسعى على الدوام إلى تطوير أدواته ، وتجليات آلياته لكي يكون أكثر على « قطع » اللغة الأدبية . واكتشاف بنائها اللغوية . أما إذا

أحمد عبد المعطي حجازي :

أريد أن أوضح كلمتي التي تحدثت فيها عن شعراء السبعينيات حين قلت إن شعراء السبعينيات مايزالون حتى الآن يملكون بالنسبة لي شيئا ، وذلك لأنني لا أعرف إنتاجهم ، ولأنهم لا يأخذون القرصنة الكتابة التي توصلهم إلى . ومن هنا فأنتي أنتي أن تسهم مجلة الإبداع ومجلة « فصول » في نشر إبداعاتهم ونشر الدراسات عنهم ، حتى تتوافر لدينا مادة كافية (إبداعا ونقدا) للحديث عن هذا الجيل الذي لا نستطيع أن نتحدث عنه الآن حديثا دقيقا .

عمود الربيعي :

إنني سعيد لأننا لا نفرع الآن من استخدام كلمة « أزمة » ، بل نرحب بها بوصفها دليلا على أننا نمتلك قدرا كبيرا من الحيوية والتفوق . وأنتا نالتي قلنا عجزنا إلى المزيد من التجديد على كل المستويات .

ولكنني أريد أن أقول إن لدى عقيدة راسخة مؤداها أننا في حاجة إلى كثير من الإبداع وكثير من القراءة الفاحصة لهذا الإبداع ، وقليل - إلى حد نسي - من النظريات ، وقليل - إلى حد بعيد - من الأيديولوجيات .

أحمد عبد المعطي حجازي :

فلتسمح لي يا دكتور عمود إنني أظن أننا عتاجون إلى كثير وكثير من النظريات لا لكي نقدم مجرد تعريفات أو نتشقق بفاهيم وأسما ، بل لكي نؤصل أفكارنا ، ونؤصل لإبداعنا ونقدنا ذلك بأنتي أرى أن عملا مهما من عوامل الأزمات في حياتنا هو أننا نفتقد « التأسيس » الفكري في مجالاتنا الثقافية المختلفة ، وأنتا نفتقد الفكر الفلسفي في كل عملنا الإبداعي والنقدي على السواء . ولو كان لدينا الأسس الفكرية أو الفلسفية (أي النظرية) لاستطعنا ببسر وبقيل من المشقة أن نحدد - حل الأقل - كثيرا من المساهم التي مازالت على خلاف حولا . وذلك لأنها - بكل بساطة - نتاج لتيارات فكرية وفلسفية غربية ، ونحن نتعامل مع هذه التيارات من خلال خواتيمهم - ونماذجها ، وليس من خلال بداياتها وأصولها . ولذلك فأنتا - فضلا عن احتياجنا إلى المزيد من العمل الإبداعي - في حاجة إلى المزيد من العمل النظري والتأصيل الفلسفي .

عمود الربيعي :

أرجو ألا يكون الاستاذ حجازي ، أو أحد من الأخوة قد فهم من كلامي أنني أكتب ضد الفكر النظري . إنني لست ضد الفكر النظري - بطبيعة الحال - ولكنني ضد أن نزرع ذهن القاري - بنظريات ثلثت وتبلورت في بيئات أخرى غير بيتنا ، وأنتا أقصد

بالضبط ما تلعب إليه في هذه النقطة ؛ فهذا الوضع سوف يؤخر وضع نظرية عربية .

إنني أريد أن تبدأ ما لدينا وأن نقرأه قراءة مستترة متففة بكل ما أتاحتها الثقافة العالمية - بطبيعة الحال - ، وأن تبدأ في بناء نظريتنا لبنة لبنة من واقع ما لدينا نحن . إنني ، إذن ، لا أرفض التنظير ؛ وألا فأنتي متفق معك في كل ما نقوله .

صلاح فضل :

أحسب أن هذه القضية حرة بأن تناقش في ندوة خاصة عن النقد الأدبي العربي ووصلته بالتيارات الحديثة .

كمال أبو ديب :

في ختام حديثنا أود أن أوضح نقطتين اثنتين . النقطة الأولى تتعلق بقضية أزمة المنهج التي نواجهها الآن . لقد قلت إن النقد العالي يواجه أزمة ، ليست تقتصر على منح واحد أو اتجاه واحد بل هي أزمة يواجهها النقد العالي بأكمله ، وإن تكن في أبرز وجوهها تشكل أزمة بارزة في داخل النقد الماركسي على وجه الخصوص ؛ ولذلك فإن جهدي الشخصي الآن هو سعي لمحاولة حل هذه الإشكالية من هذا المنظور .

والنقطة الثانية مؤداها أنني لا أعتقد أننا في حالة أزمة (بالمعنى السليم) . إنني أرى أن الإنتاج الشعري العربي ، وكذلك الإنتاج الروائي والنقدي في العالم العربي للماضي ، لا يقل في مستواه عن أي نتاج آخر أعرفه في العالم من حولنا . إن شعراء مثل أدونيس والبيات وحجازي يقفون في مصاف سائر الشعراء العالميين الذين هم من الجيل نفسه ، دون أن ندر بأن هؤلاء طبقة وأولئك طبقة أخرى .

وأسمحوا لي بالطريقة ذاتها ، أن أقول أننا نتجز عملا نقديا يمازج ، في كثير من حالاته ، ما ينتج في النقد العالي . وإنني لا أعرف - وسوف أبلوها هنا غير متواضع ولكن لن يضيرني ذلك شيئا ما دمت أقول الحق - أنني لا أعرف في النقد العالي تحليلات نقدية تقترب في مستوى إنجازها من التحليلات الموجودة في دراسات ودراسات عدد من الزملاء الآخرين .

ينبغي ألا ننظم أنفسنا ، وألا تكون مصيبتين ، وألا نعد الغرب مصدر كل معرفة وكل تأصيل وكل تفوق ؛ فنحن في مستوى الإنجاز العالي الآن في كثير من المجالات .

صلاح فضل :

حسن . شكرا للأخوة النقاد والمبدعين المشاركين في هذه الندوة ونرجو أن نتاح لنا الفرصة لمقامات أخرى في رحاب القاهرة .

الواقع الأدبي

● تجربة نقدية :

- نص شعري وثلاثة مناهج نقدية
- الصراع المحكم في « مرثية لأعرب سيرك »
لأحمد عبد المعطي حجازي

● متابعات :

- ملاحظات حول شعر حسن طلب

● عروض كتب :

- الرؤى المقتمة : نحو منهج بنيوي في دراسة
الشعر الجاهلي
- دائرة الإبداع

● رسائل جامعية :

- مستويات البناء الروائي
في « نجمة أغسطس »
- بنية القصيدة عند أبي تمام
- المنهج الفينومينولوجي في تفسير الخيرة الجمالية

● وثائق :

نصّ شعري وثلاثة مناهج نقدية

صلاح فضل

١ - ١ إذا كان المنهج في تعريفه العلمي، يتمثل في مجموعة العمليات التي تنظم في نسق مترج، يقضى إلى نتيجة ما، فإن إشكاليته تبرز عند صعوبة التحديد الواضح لطبيعة هذه العمليات، أو ترتيبها بالشكل الذي يجعلها تؤدي بسلاسة إلى النتيجة المنشودة. ولا يزال نجاح المنهج التجريبي في العلوم الطبيعية يمثل تحدياً زمنياً للعلوم الإنسانية؛ بيد أن الإنجازات اللاحقة التي حققها عدد من هذه العلوم في القرن الحالي، أكدت ضرورة التزام المناهج العلمية في بحثها، بعد أن تجاوزت مرحلة المشرعية، وأصبحت مطالبة بالتكيف مع إشكالياتها الخاصة.

وكذا كانت الظواهر المدروسة أشد تعقيداً، وأكثر تألياً على أن نمسك بأطرافها مادياً، كانت أدوات بحثها بحاجة ملحة إلى التجدد والتحديث. ولما كانت اللغة هي أبرز مظهر لمبرية الإنسان فإن أرقى أشكالها - وهو الأدب - يعد في ذروة الظواهر المركبة، مما يجعل بعضها يتساءل: هل ثمة إمكانية لاتباع منهج علمي في فهم هذا الأدب ونقله؟ وهو تساؤل يمثل على سلاسله المعقدة الأولى في منظومة إشكالية للتقيد الأدبي.

ولكى نتقرب من إدراك أبعادها، سندرس في تحليلها خطوتين:-

إحداها: تأملية، تعتمد على سير غورها نظرياً، يمرض مكوناتها الأولى، ومواجهة مفارقاتها الأخيرة، والأخرى تهيئية، تختار فيها نموذجاً أدبياً عشوائياً، ونجرى عليه اختباراً تطبيقياً، بإخضاعه لأهم المناهج النقدية المعاصرة، لنرى ما بينها من تمايز وتداخل، ونلمس فاعلية كل منها في الكشف عن الخواص المميزة فنياً للنص المختار، ولقدعنا على اختراق حله، وفهم كيفية أدائه لوظيفته الأساسية، وتبين بعد ذلك مدى ضرورة المنهج، وعصق إشكاليته.

على أنه ينبغي لنا أن نمثل حقيقة أخرى، وهي أن هذا الوضع قد اختلف عندنا في العالم العربي، فعندما أخذنا في التصرف على هذه المناهج، وضعنا بعضنا آثارها، فقللت أهم سمات لها، ومما جعلها في الواقع الحضاري المباشر، استجابة لتطوره الداخلي ومعطيات ذاكرته التاريخية، كما فقدت عصر التماثل في خط زمني مستقيم، فقلقت أمشاجها بنا دفعة واحدة، وتحولت من مذاهب تعتمد على مركزات فلسفية متكاملة، وبياتية نظرية متنامية، إلى بعض الاختراقات الفردية، والثرعات المحدودة الأثر، وعصمت كلها مترامنة على إعادة ترتيب عجائنا الأدبي، وتوجيه إنتاجه.

وإذا كان بعض مؤرخي العلوم يرى أن الأحداث والفتوح المعرفية

١ - ٢ من أبرز مظاهر التقيد للمصابر، وأشدّها خطراً في من إشكاليته؛ تجاور اتجاهاته، فهي لا تنظم في نسق تاريخي يعتمد على نموذج التطور والتماثل الزمني، كما كان شأن المذاهب الأدبية إلى حد ما في القرون الثلاثة الماضية؛ إذ تنبثق من واقع حضاري يعطي العصور، وتتلاحم أطرافها في الأقطار المختلفة، وتتداخل دوائرها - جزئياً - في بعض، لكن نقطة ارتكازها سرعان ما تتمحور في بؤرة زمنية تشهد مولدها، وأخرى تمثل ذروة ازدهارها وتوحيدها، وثالثة تشير إلى غروبها من مركز الألق التاريخي. ولعل أمثلة الكلاسيكية والرومانتيكية وما تلاهما من مذاهب خير شاهد على طبيعة هذا النسق المتوالد في الثقافة الغربية إبداعاً وفكراً أدبياً.

أيدولوجية الناقد على الأدب، من خلال دخوله الماهر لعبة الدلالة بالتأويل الجيد، وحتمية حفاظه على قدر من الحياد العلمي في موقفه من النص، دون إغفال متعدد لسياقاته المتعددة.

وقد نجم عن ذلك أن الأدياء أصبحوا يشعرون بأنهم غريباء عن الدار وهم أصحابها، أصبحوا لا يفهمون أعمالهم وقد ترجعت إلى أشكال هندسية أو معادلات رياضية، فالجيم نحو الحركة التقليدية إلى المراكز البحثية والدراسات الأكاديمية، تكونت في العالم كله أرواقراطية نقدية مغلفة، وسقط حاجز من التباعد بين المبدعين والباحثين والقراء، وساعد على ذلك تغير - على مستوى آخر - في الوظيفة النقدية؛ فلم تعد مهمة الناقد إصدار الأحكام التقييمية المباشرة، لقد تحول عن دور المعلم الذي يصصح التجارب معيارياً بقياسها على جملة مبادئ أيدولوجية أو بلاغية مسبقة، لم يعد بوسع الأدب أن يتوقع حصوله على الدرجات النهائية وجوائز المجد الفني عقب كل بحث نقدي. لم يعد الاعتراف النقدي هو والدمعة التي تضهما مصلحة الموازين على القطعة الذهبية فتجعلها ذهباً، فإذا لم توضع فقدت قيمتها وإن لم تتغير طبيعتها. لقد تنازل النقد المعاصر - طامعاً عن عرش التقييم، وأثر تأجيل الحكم في قضايا الأدب، ومد حلقته للدلالة والنظر إلى ما لا نهاية، لكن كثيراً من الأدياء والقراء يتظنون على باب المحكمة، والحلحة الأدبية مازالت تطلب بفضة، وهنا يكمن طرف من إشكالية النقد المعاصر، فهو يحاول التهم دائماً، ويهين المتخذ على السلطة، ويحترم حرية المبدع، ولا يريد التورط في بيئة أسود، ولكنه مع ذلك لا يستطيع أن يقضي بعيداً في زهله واستقلاله، قلقه، بل يفتن المصيق للكلمة، لا تتفهم عن التأويل، ولهم الشعر تصور لمناعصره الأساسية، والقيمة الصحيحة، تولد من فهم المصحيح على حد عبارة «ديك»، «وإذا نظرنا إلى التعبير على أنه هدف النقد، وثمرة التلوق، فلا معنى لنا عن ربطه بالقيمة، أي بمصدر المعاني، لا بالمعاني قائمة بذاتها...»

ونحن نزع أن النقد يمكن أن يكون علماً، ولكن بغير المعنى الوضعي التجريسي للعلمية، وذلك إذا اعتمد التلوق، الذي يشتمل على الإدراك والتجربة الجمالية معاً، أساساً له^(١)، كما يقول شكري عياد في أحدث دراسته، إلا أن مفهوم التلوق لديه ذو صبغة صوفية أكثر منها علمية، ويعتمد على أخلاق الناقد لا على فقه المنهج. وكان «فوكيا» يقول: «على كل نظرية أدبية أن تقيم طبيعة الدراسة العلمية للأدب على ضرورة الفصل بين التقييم والتأويل، وأن تبنى نتائجها بحيث تضمن ملاحظات الناقد وتساكنه أن لا تختلط برؤيته وأحكامه».

فالمبادئ النقدية الحديثة، كما يقول فراي، الذي يستشهد ببعض مشاعله منه شكري عياد نفسه، وبينني أن تثبت من الفن الذي تملحه. وأول ما يجب أن يفعله الناقد أن يقرأ الأدب، أن يجري بحثاً استباظياً لحقله الخاص، ويدع لبسته النقدية أن تكون نفسها معرفة هذا الحقل^(٢). على أن هذه المبادئ ليست ثابتة، بل هي فروض علمية متغيرة، وهذا وجه إشكالياتها ويعدها من القيمة الثابتة، وقد وضع منظر شكل، في بداية الدعوة إلى علمية النقد، تصوره لطبيعتها يقول: «إننا نضع المبادئ للمرحلة، ونوسع رقعها بقدر ما تسمح به اللغة للدروس، فإذا انتفتت للغة مزيداً من تكيف

الكبرى، خلال تطور أي علم، توقف التراكم المستمر للمعرفة، وتقطع تقدمها البطيء، وتدفعها إلى دخول عصر جديد؛ إذ تفضلها عن أصلها التجريسي، ودوافعها الأصلية، وتتقيا من تعقدها الخيالية، فيتحول التحليل التاريخي، من البحث عن البدايات الصامتة، إلى البحث عن خط جديد من العقلانية، وعن آثارها المتنوعة، مما يؤدي إلى وجود حقب علمية يمكن أن تتلف ما يسمى بالقضية المعرفية^(٣)، فإن يوسونا أن نؤكد أن التحول الجندري الذي بدأ في دراسة علم اللغة، وتعداه إلى الأنثروبولوجيا وعلم النفس والاجتماع والاقتصاد والتاريخ وغيرها قد انتهى إلى إحداث هذه القطيعة المعرفية في مجال النقد الأدبي في العالم، مما أذن بحلول حقبة جديدة شهدت تحولاً أساسياً في مبادئ ومنطلقاته، إذ أصبحت تشمل في حصاد التجربة العلمية ونتائجها المعرفية في علوم الإنسان والطبيعة، مما لا يربط مجتمع خاص، ولا يقتصر على إحدى الأمم؛ وإن كانت هي التي ابتدعتها. أصبحت الأرض - كما تشهد الآن - قرية صغيرة، وإن كانت ظلة، وأضحى الذي يحرم نفسه من ثمار هذه الإنجازات، بأية دعوى يتسك بها، يحصر نفسه، دون أن يقد سواه.

بيد أن هذه المنطلقات، لا تتسارى في أبعثها لدى جميع الناس، ولا تؤدي بالضرورة إلى التوحيد الألي أو القياس للمؤرخ المعرفي المتعدد عليه، فاشتجرت منها أفنان منهجية مترابطة، ترتقى التماثل والتلاحق، وتتكلم مقولات كل منها بعمليات التماس والتباين، فهي لا تفتأ تعدل من مواقعها في حركة جدلية تشف عن أصل قدر من الخصوبة والمهيرة في الدراسات الإنسانية، بحيث يدخل كل إنسان في ذاكرة المعلم، مما كان مصدره، ويعكس تجلده للمصطلحات وصي البحث بالتغيرات الحقيقية في المنهج، فيتخل - لصالحه - عن لونه المذهبية الضيقة، ليطور معارفه وأدواته.

٣-١ والسمة الأخرى الغالبة على النقد المعاصر، استقلاله الفكري عن الأدب؛ إذ أصبح النص مجرد مادة يجرب عليها الناقد أدوات وإجراءاته التحليلية، لكنه لا يستخلص منها مكوناته النظرية والفكرية. بينما كان الأدب - فيها معنى - الشريك الأول للناقد في تخليق التيار الفكري ولللمحى، بل كان هو الذي يمل عليه مبادئه ويضع له المنظومة للمذهب في أعمال إبداعية كبرى لا يسع الناقد إلا تحريها، وكثيراً ما كانت مقدمات بعض هذه الأعمال بمثابة بياضات متولدة تملن تأسيس للمذهب، كما حدث في مجمل التيارات التي سبقت منتصف القرن الحالي. وقد لحن «الويلوت» بصيرته النافذة بدلالة هذا التحول في علاقة الأدب بالنقد عندما قال: إن نحو النقد مظهر من مظاهر نحو الشعر، ونحو الشعر مظهر لتغير الاجتماعي. ويبدو أن للمفحة الحاسمة في ظهور النقد رأي استقلاله هي تلك التي لا يصبح الشعر فيها تعبيراً عن عقل الشعب كله.

ويتركز التحول الجندري، في منظور النقد، منذ ذلك التاريخ، في استقلاله المنهجي عن الأدب، واعتماده على معطيات تحليلية ومنطلقات علمية، ترتبط بتطور العلوم الإنسانية، وتصلح للتطبيق على أي إبداع أبى دون تمييز في الزمان والكان. لم تعد إشكالية النقد اختلاف المهاد الأيدولوجي لكل مذهب، وسهولة عاكسة الأدب برصد مخالفة لغيره، ما أصبحت تكمن في ضرورة نقادي تسليط

الأدب قد اتفروا خطأ جسيماً - من الوجهة النظرية - عندما أخذوا من علم اللغة مصطلح البنية بشكل سطحي دون ثقافة لغوية حقيقية، فزاولوه عن جهالة. فمند «سوسير» مهمة عالم اللغة لتمثل أن يميز في مختلف الواقع اللغوية الأبنية المناسبة؛ أي ذات الوظيفة. وإذا كانت هناك جدوى من استمارة مفهوم البنية في النقد الأدبي فهي تتوقف على إدراك هذه الحقيقة: وهي أنه ليست كل الأبنية التي يمكن اكتشافها في العمل الأدبي مناسبة؛ أي ذات وظيفة فنية وجالية في الأدب. فلابنية اللغوية في الرواية مثلاً يمكن أن تشير إلى شيء في عملية الإبداع، أو في سيرة المؤلف الذاتية، أو تصفية لبيئة معلومات عن قصده أو ما كان يشغله. وقد تكون هناك بنية أخرى ذات وظيفة تاريخية أو اجتماعية أو نفسية، أو متصلة بتاريخ الأدب والثقافة. لكن التركيز عليها لا يقلدنا كثيراً في مجال تأمل العمل الأدبي من حد ذاته، واكتشاف دلالاته، ما لم نبرهن على أن هذه البنية، الإبداعية أو الاجتماعية، تسهم أساساً في خلق التأثير الفني على القارئ؛ أي ما لم تتصل بوظيفة الأدب الجمالية^(١).

١- ٢ ولكن تبين ذلك عملياً، فلفظاً معاً أول مطروحة شعرية شذوية تنحدر في الشوحيات، حتى تستروح طرفاً من عبق الشعر للحبيب، وتستعيد بعض محفوظاتنا الأثيرة، وفارس لونا من النقد التجريبي الشيق، وهو نموذج اخترناه عشوائياً، لأنه أول نص غزلي في الديوان. يقول شوقي:

خدموها بقولهم حسنة
والغواني يفرمن الحناء
أتراها كانت اسمي لما
كشفت في غرامها الأسماء؟
إن رأيتي جميل من كان لم
تك يبي وبها أفياء
نظرة فابنماسة فللم
فكلام فموعد فلقاء
يوم كنا ولا تسلم كيف كنا
تتهادى من أموى ما نشاء
وعليها من المناف رقيب
تميت في مزاره الأهواء
جانبتي ثوب العصى وقالت
أنتم الناس أبها الشعراء
فاتقوا الله في قلوب المذارى
فالمذارى قلوبهن هواه

أخذ البيت الرابع فزاد قوله:

نظرة فابنماسة فللم
فكلام فموعد فلقاء

المباحية أو تمديدها مغرباً في هذا النهج. ومن هذا المنطلق فإن نظريتنا نفسها تحجب أملاً نسبياً، كما يحدث في كل علم، إذ أن هناك اختلافاً بين النظرية والمنهجيات، ولا يوجد علم ثابت، وحيوية أي علم لا تقاس بمدى كفايته في تأسيس الحقائق، بقدر ما تقاس بمدى ما يستبعد من أخطائه^(٢).

ولقد كان تبني النقد للمنهجية الأدب، وإطلاق أحكام القيمة عليه، من المراحل التي يجهد في تجاوزها خلال مسيرته العلمية الشائكة.

٤- ١ وربما كان التجسيد البين، لإشكالية المناهج النقدية الحديثة، يتمثل في لغتها التي تتميز أبرز تجليات القطيعة مع عاداتنا التعبيرية المألوفة، والتي تعتمد على التكرار والمضغوة. فلفة النقد المعاصر تحجب ظن الخلق القريب للأشياء السالفة. وإذا كان النقد يتقدم تدريجياً في معرفة الظواهر الأدبية، باستحداث الأدوات والمناهج المرفهة، ويستوحي معطيات علمية حديثة، فإنه قد يستعير بعض مصطلحاتها دون توضيح لأظرفها للرجوع، مما قد يؤدي إلى تدخل النظم، والفهموض. وقد يستخدم كلمات جديدة، لم تحفظ، تصرفها، ولم تتصلد بالتكرار مدفولاتها. كما قد ينحو إلى العمالة والقفز على حواجز اللغات القوية، وكسر تقاليدنا في الصياغة لترشيد مقلواته ومغافيمه.

إن النقد يمثل تكتولوجيا الأدب. وقد تطور من الألفاظ البديوية البدائية إلى أكثر أشكال المعرفة تقدماً وتعقيداً، وحملت لغته صبه هذا التعقيد، إذ إنها لغة منقسمة على ذاتها؛ إنها نصف لغة أخرى، فهي علمية وأدبية معاً. وكما يقول أحد أعلام هذا النقد الحديث، وأصبحت لغة، وهو وبارت، «إن علم الأدب لا يمكن بأي حال أن تكون له الكلمة الأخيرة على الأدب. وللعللة الجوهرية في تقديره ليست هي نظرية علم الأدب، بل هي لغة علم الأدب... إن الحركة المعينة للنقاد تتمثل في تحطيم اللغة الوارفة، وذلك استجابة لمقتضى من مقتضيات الحقيقة، فالكتابة لا تستطيع أن تكون في نهاية التحليل موضوعية، لأن الموضوعية ما هي إلا متخيل من بين متخيلات أخرى، واللغة الوارفة العلمية هي شكل لاستلاب اللغة، وإذا عيب انتهاكها. وذلك لا يعني تحطيمها. وفيما يخص اللغة الوارفة النقدية، فلنا لا نستطيع أن نقبلها إلا بإقامة نوع من التماثل بين لغة الأدب والحطاب عن الأدب»^(٣).

فصعوبة النقد الحديث في لغته من أهم تجليات إشكاليته، وهي لا تقتصر على لغة دون الأخرى، لأنها لصيقة بدرجة تعقيد، وطرحه للأسئلة الجديدة التي تحاول فهم أسرار الإبداع وتشرح النص، حل الساعرة وتركيبها ومعرفة كيفية قياسها للزمن بدلاً من الاكتفاء بقراءة نتائج هذا القياس.

٥- ١ على أن السمة المشتركة الأخيرة، التي تجمع بين كل المناهج النقدية الآن، أو بين معظمها على الأقل في هذا العصر، هي أنها جميعاً تبحث عن أبنية العمل الأدبي، كي تتمر على دلالاته، وتتركز كيفية قياس بوظيفته. وهنا يمكن للملمح الأخير من الإشكالية، الذي نود الانتقال بمده إلى النموذج التجريبي.

ويشرح مفكر لغوي ناقد طبيعة هذا للملمح بقوله: «إن الباحثين في

فراق يكون فيه دواء أو فراق يكون فيه السوء^(١).

معانيها وأساليبها ، وأن رفضها كان من قبل ما نسميه اليوم صدمة الحداثة في بلاط الحديوي ، وأنها كانت سابقة على عصرها ، مع تمثيلها له ، إلا أننا نضم هذه الإشارة التاريخية شهادة أخرى للأمر شكيب أرسلان في كتابه شوقي أو صداقة ٤٠ سنة إذ يقول :

«وفي أثناء لقائنا الأول (١٨٩٢) في باريس ، كنا نتذكر حول أمور كثيرة ، ولكن أهم حديث كنا نخوض فيه هو الشعر ، وكان مع شوقي ديوان المتنبي ، وكان يحفظ منه ، ولا شك أنه انطبع عليه^(٢) ، ومعنى هذا أن قطعنا من تلك نغمة بارسية خالصة ، بل كانت أيضا من آثار المرحلة «النتيئة» عند شوقي ، وهي سابقة على مرحلة اكتشافه للبهاء زهير ، ووقوعه في أسر البحري ، وهذا ما لم تعرض له الدراسة التاريخية حتى الآن ، فواء هذه القطعة الشعرية يمكن للآداب الفرنسي وإن كتبت هناك ، وإنما هي محاكاة عصرية لنزليات المتنبي التي لا تمر عن حب حقيقي ولا وجد بالمرأة وفعل في عشقها ، بقدر ما كانت سرايا شعريا قويا يندلج على اختائنه بالجمال ، وقدرته على تجسيد مظاهره .

ولنته شوقي هنا ، في إطار هذه البيانات التاريخية الملحة ، التي يوظفها المصباح الاجتماعي لفهم النص ، لم تكن بالجمال الأنثوي ، وإنما بمنهج الحياة الفرنسية التي تمتع فيها المرأة بحرية العلاقات ، وهي الحقيقة الباعثة التي كانت نغمة الشرق عند وقوعه في الغرب ، وارتطامه بواقعه . فالنص يرسم لنا صورة تنتمي إلى غط الحياة الفرنسية في نهاية القرن الماضي ، وربما تمثل نموذجاً تتطلع إليه الطبقات الأستورقراطية المصرية المولعة بتقليد الحياة الفرنسية واحتذائها ، بل والتحدث بلهجتها في معظم الأحيان . فهي قصة تفتش المجتمعات ، وتلتقط كلمات الغزل والثناء برشاقة ، وتشبك مع بعض مرسلها في مودة تنضج لترتيب منظم ، وتنتهي إلى لون من الحرية المحكوم بالعلقة ، إذعانا لقيم الشرف والفضيلة ، ولكن هذا الحوى لا يلبث أن يجمع ويتقلب ، فالفتاة حسنة ، والمجتمع مفتوح ، والإفراء متصل ، فيصحبها الغرور ، وتتمدد علاقتهما ، فتتجاهل صاحبها الأول ، فيغضب بركة بارسية عليها ، ويتهما بأنها هي المخلوعة ، في وسط يتناول بهم الحديقة والتأمر على المستوى السياسي ، والعلاقات الشخصية ، ويترك عليها حسنها ، فهي مجرد غانية مغرورة في مغامرة عابرة .

هذا الفهم المضمون للنص نتعرف على موضوعه ، ونضفي بعض ما يشير إليه في الواقع التاريخي لليتين اللتين كان يتحرك بينهما الشاعر في شبابه ، ولتنمط العلاقات الثلاثة بين أطرافها ، القائم على اقتناس اللغة ، ومداورة الآخرين وخداعهم ، وإدعاء الطهور خضوعاً للقيم السائدة دون صدق أو إخلاص ، ويمكن أن نربط كل ذلك بأخلاقيات الطبقة التي يعبر عنها ، وغمن في التحليل حتى ندرك طرفاً من رؤيتها للحياة اعتماداً على هذه القطعة الشعرية ، بل يمكننا أن نتخذ هذه القطعة كشهادة على عصرها ، ونوع الحب فيه ، بالرغم مما قولته شوقي عنها ، ونستحضر لذلك توليف شاعر آخر لها لتوضيح المفارقة بين العصرين ، فعندما كتب صلاح عبد الصبور عن الحب في هذا الزمان أقام وعيه بالمتغيرات المصرية على أساس الاختلاف مع شوقي ، إذ يقول :

«الحب پاريفيقي ، قد كان

٢ - ٢ حل أن هذه القطعة لها حكاية توأمت الحديث عنها ، وهي تمثل مهاداً تاريخياً لها ، وينبغي قبل أن نشرع في تحليلها أن نسمع لشهادة شوقي حولها ، في مقدمة طبعة الأولى للشوقيات إذ يقول :

«قرعت أبواب الشعر ، وأنا لا أعلم من حقيته ما أحمله اليوم ، ولا أجد أمامي غير دواوين للمؤلف لمظهر للشعر فيها ، وقصائد الأشياح يحلون فيها جلد القدماء ، والقوم في مصر لا يعرفون من الشعر إلا ما كان مدحاً في مقام عالي ، ولا يرون غير شاعر الحديوي صاحب المقام الأسفى في البلاد ، فمازلت أثنى هذه المزللة ، وأسمو إليها على درج الإخلاص في حب صنعتي ، وإقتانها على قدر الإمكان ، وصبرنا عن الإبدال ، حتى ولقت بفضل الله إليها . ثم طلبت العلم في أوروبا فوجدت فيها نور السيل من أول يوم ، وعلمت أن مسول عن تلك الحبة التي يؤتها الله ولا يؤتها غيره ، وأن لا أؤدى شكرها حتى أشاطر الناس خيراتي التي لا تحد ولا تتدد . وإذا كنت أعتد أن الأوامر إذا تمكنت من أمة كانت لباني إبداعات كالألمان لا يطلق لقائه ، ويؤخذ من خلف بأطراف البنان ، جعلت أبعت قصائدك للديع من أوروبا ، معلومة من جليلد للعالم ، وحديث الأساليب بقدر الإمكان ، إلى أن رعت إلى الحديوي توفيق قصيدتي التي أتول في مطلعها :

عدهوها بقولهم حسناء والشعوان يفسرهن الفناء

وكانت للمدائح الحديوية تنشر بيوصل في الجريدة الرسمية ، وكان يمرر هذه أمستأى الشيخ عبد الكريم سلمان ، فُرِّقت القصيدة إليه ، وطلب منه أن يسطر الغزل ونشر النديع ، فود الشيخ لوسقط المديح ونشر الغزل ، ثم كانت النتيجة أن القصيدة برمتها لم تنشر . فلما بلغني الخبر لم يزد علياً بل احتراسي من المفاجأة في الشعر الجليلد دفعة واحدة إذا كان في عمله ، وأن الزلال مني إذا استجلبت^(٣) .

تاريخ هذه القطعة إذن يعود إلى عام ١٨٩٢ تقريباً ، أي أن شوقي (١٨٦٨ - ١٩٣٢) لم يكن قد جاوز حينئذ الخامسة والعشرين من عمره ، وكان نزير لفرنسا ، بين باريس ومونبلييه ، وهي قطعة من قصيدة مدحية صاع شعرها الثائر صعدا ، فلم يشته شوقي في ديوانه ، ولم يدر عليه جلع الشقيقات للجهولة ، الذي وصف هذا الجزء النثبي معنا قللاً : وهي قطعة غلة ، قائمة بذاتها ، ليست من نوع الغزل الذي يسبق المديح ، هي آليات حب وتشبيب ، ونغمة بارسية يكاد يفوح شذاها^(٤) .

ومع أن شوقي يرى أن هذه القطعة كانت عمته في التجليد في

بالذات . وقد يعجز الباحث في هذا المصطلح فيلتمس تمهيزاً له في أعمال شوقي المتأخرة ، خاصة تلك التي تتور بأسرها حول الحب ، فيتخذ مسرحيته وجنون ليلٍ دليلاً مرجعياً على ذلك ، وعندئذ ينتهي - بقرارة مكثفة - إلى تحديد ودينامية فعلها الدرامي بأنه هو الشعر ، باعتباره عزمك إلى حب قيس ، وعزمك قيس للتشبيب ببلبل ، حتى لو أدى ذلك إلى قنقدها كحبيبة ، وهو سرعدها منازل له ، وعزمك ورد للاتزان ببلبل ، وبسبب تقديسها وعدم مساسها :

فشمرك ياقيس أصل البلاد
لقيت به وبلبل المضللا
كساها جالاً لمقلتها
لما التقينا كساها جلالاً
إذا جئتها لأتال الحقوق
تبقى لداستها أن أتالها^(١٧) .

الشعر - لا الحب - في جنون ليل هو المثلث من حياة الأبطال ، وعن موتهم أيضاً . فإذا عدنا إلى مقطوعتنا وجدنا أن الترجسية المعروضة فيها قد انضمت إليها حالة نفسية أخرى جعلت لها مدياناً خاصاً ، فقد كتبها الشاعر وهو في فرنسا ، وجعلها تصديقاً لحدية في الخديوي توفيق ، وأراد بها شعورياً ، كما يحدثنا هو نفسه ، أن يتدع لونا من التجديد للحدث في الغزل التقليدي يجعل المديحة مقبولة مستساغة ، لكنه - وهو يفعل ذلك - كان أول من يدرك زيف موقفه ، فلما أن يكون شاعراً صادقاً ، مثل هؤلاء الشعراء الذين يقرأ بعضهم ، ويلتقي بعضهم الآخر على مقاهي باريس ، وعندئذ يتبين عليه أن سحر أطماعه وولمه يلقب شاعر الأمير الذي أحرزه قبيل سفره ، ولما أن يتنازل عن شيء من صدقه وأصاليته وحدثاته ليحقق في المديح طرفاً من الحظوة والشهرة . وقد بدأ حبل توفيق ليحقق جعل المديحة لنفسه والحكمة لمسلوحيه ، وهو حل الشاعر العربي التقليدي الذي لم يلجأ إلى باريس ، ولم ير غير الشعر العربي . لكن نفس هذا الموقف نفسه لم يلبث أن انتهي به إلى إسقاط حالته كشاعر على عيارته الغزلية ، والإسقاط - كما يقول عليه النفس - عملية لا شعورية يعجز الفرد نفسه فيها بالصائق عيوبه بالغير ، وبصورة مكبرة^(١٨) . فهو يجلد نفسه بهذا الحبل ، مثله في ذلك مثل تلك الحنساء التي تعرف عليها من أول كلمة انتحسها للمقصيدة بأنها غدوة . وبمها كان وضع الأطراف الأخرى بهذه الحداثة فقد أحست السراى بشغافته الإسقاط ، فالمر الخديوي بنشر المديحة دون الغزل ، وعز على محرر الجريدة الرسمية أن يضحى بأهم ما في القصيدة ، وبما لمشاركة الشاعر وجدانها في الحداثة وتواطئه معه ، وانتهى الأمر بتعطيل النشر لكلا الجزأين ، أي أن الحداثة الغزلية قد اصطدمت بمستوى الحداثة السياسي وتكتشف فيه .

هل يتجسج هذا المنظور النفسي ، مهما بدت طلائره ، في الكشف عن شعرة للمقطوعة التي نحن بصدها ؟ أعطد أننا ينبغي أن نعلق الإجابة على هذا السؤال حتى نجرب نهجاً ثالثاً ونختبر فعاليته هو الآخر في تفجير النص وكشف جليانيته ، وتفسير أعرض مساحة منه . في تحديد كنه اللذة التي نشعر بها عند قراءته ، فقد ندرك نرجسية الشاعر ، وإسقاطاته ، ودورها في إنتاج شعره ، لكن ذلك - فيما

في أول الزمان
يخضع للترتيب والحسبان
ونظرة ، فإبتسامه ، فسلام
لكلام ، فموعد ، فلقاءه .
اليوم يا عجائب الزمان !
قد يلتقي في الحب عاشقان
من قبل أن يتيسا .
الحب في هذا الزمان يا رفيقي . .
كالخزون ، لا يعيش إلا لحظة البكاء
أو لحظة الشيق .
الحب بالظلمة احتقن^(١٩) .

ولن نمضي في قراءة نص عبد الصبور ، لأن الوسيلة المجدية لذلك ، لن تكون المنهج الاجتماعي ولا التاريخي الذي يبحث عن أبنية الوحي ، بل منهج التناسل الشيق الذي يمر على أبنية الشعر ويبحث في تراكيها وتولداتها وخضوعها لجدلية الحضور والغيب . ونعود مسافة جيلين إلى مقطوعة شوقي لتذكر غنائيتها الغلة الأسرة ، ولتسامل على استطاع هذا المنهج الاجتماعي أن يبلغ بنا عالمها الشعري الخاص ؟

٣ - ٢ فإذا انتقلنا إلى المستوى النفسي فإن التحليل ينطلق عندئذ من تحديد أولى مركز الثقل في القصيدة ، على أساس أنه إحساس الشاعر المتضخم بذاته ، ونرجسيته المحورة ، أو الموهبة المنقولة ، واستاطلة مرحلة المرأة الطفولية لديه .

ويمكن حيل أن نتمسك من النص ذاته على المؤشرات التالية :-

(أ) ليس الحسن - كما يطمعه الشاعر - حقيقة مادية متجسدة في الخارج ، بقدر ما هو كلمات تناء وإطراء شعري ، فالشعر هو خالق الجمال ، ومن ثم ينبغي أن يكون مولاة . والحسناء التي تميل عن الشاعر تتنكر لرب نعمتها وسيد جمالها ، وتكسر بفروها زعمه ونرجسيته المركزة في شعره .

(ب) قد لا يؤله أن تتناسله كخضص ، لكنه لا يفر لها أن تتناسل اسمه وشهرته ، بل وتتازعه هذه الشهرة عندما تتكاثر في غرامها الأساء ، إنها بذلك تنقل من موقف الصبيانية إلى موقف الشد الناس ، تسلب مجده ، وتسرق عرشه .

(ج) يلعب الكلام - في منظومة الحب - دوراً رئيسياً ، فهو الذي يحول العلاقة من سلبية إلى إيجابية ، من نظرات وإبتسامات ، إلى صراخات ولقاءات ، إنه سحر الكلمة ، خاصة عندما تكون شاعرة ، إذ تصبح هي القمل .

(د) يتليس الشاعر بجملة ومعربة وريمية عندما يصبح هو المطلوب ، المصغر ، القوي ، هو المشوق للعاشق ، لا باعتباره فرداً أو ذاتاً ، وإنما بانتماؤه لهذه الفئة : فئة الشعراء ، فهم الناس ، والآخرين ليسوا بشراً ، وهم القادمون على اللب بقلوب العذارى ، وهي هواء يتفسنون ذواته ، وتلك ذروة النرجسية الشعرية في اختزال الآخرين ، مرحلة التحديق في مرة الشعر المطولة للإحساس

نحسب - لن يكون العامل الفعال في قرأته له بشكل يفسر طبيعة تأثيره في نفوسنا ، كما أنه لن يصبح السبب الخامس في تحديد قيمة الفنية .

١- ٣ فتحاول إذن أن تفر على أبنية الدلالة فيه ، وتختبر مدى سيطرتها على مستوياته المختلفة .

ووبعدنا أن نضع أحد مسلكين لذلك ؛ فإما أن نمسك بطرف الخيط القصصى ؛ وهو ذو نسق سياتى متجاور ، ونفس علاقته المتوترة بالمستوى الغنائى الاستبالي ، أو نحاول توضيح دور النموذج الثانى في إنتاج الدلالة الشعرية ، وتبين مدى فاعلية التكرار الدلالى في هذا الصدد ، على أن ثمة وشائج قوية تربط بين المسلكين ، وتوشك أن تدرجها في نهاية الأمر في نموذج تركيبي موحد .

ولتذكر قول «عوليا كريستيان» : وإن نلص الشعرى يجرى على سطح الكلام خطأ عموديا ، يبعث به عن شائخ الدلالة التي لا تذكرها لغة التشثيل والتوصيل ، وإن أشترت إليها ؛ هذا الخط بقيمة النص بقوة عمله في صنع الدالة^(١) .

وإذا كان الترتيب الزمني والمطلق هو الذى يسود عادة في البنية القصصية ، بحيث تبرز العلاقة السببية بين الأحداث ، فإن شوقى يبدأ روايته بالكلمة المناسبة وهي «خندعوا» ، فمنذ أن خدعت عن نفسها تلك الحسنة تكترت للشاعر ، وأصابها الغرور ؛ تأسست اسمه وأخذت تتجاهله ، كأن لم يكن لها ماضٍ معه . فالأيات الثلاثة الأولى تمثل موقف الشاعر لحظة الكتابة ، وهي الوحدة الأولى في النص ، والأحدث زمنا . أما الوحدة الثانية فتستتر عند ذكر ما كان بينها وبينه ؛ إذ يستحضر الشاعر تاريخها معه منذ البداية في الأيات الخمسة التالية في تسلسل زمني وسببي ، وينتهى إلى ما يشبه الاعتراف بأنه كان أول من غرر بها عندما أخذ يتكلم الهوى معها كلاما كحديث الشعراء ، مما فجر فيها غريزة الأثنى ، فاقامت بأنه لم يتق الله في قلبها كمدراء تصدق ما يقال ، وترى فيه مرحلة للحب الفعل . ولا نلحش بعد ذلك لأنها هجرته ، وانتهت الأقصوصة الشعرية للفنلة المخلوعة .

يبد أننا نلاحظ على هذه البنية القصصية - كمال - حلة أمور لافتة ، من أهمها :-

(أ) ليس في وسع شوقى أن يتنازل بسهولة عن عادته المزمته في تضمين الحكم والأمثال ؛ فهو يورث الشعر العبرى المورث بالمثل السائر ؛ ومن ثم يقطع نسج النص في المطلق والاحتياط يؤكد استثماره الأمثل لهذا التراث الحكيم ؛ فبعد أن يخلو من يتحدث عنها فقط ؛ تلك الحسنة ، لا يعنى صبراً على شعره أن يخلو من التعميم المطلق ؛ فحنم المطلق يمثله السائر والغرور يخرنم الشاهد ، مما يولد لدى المتلقى للقطعة الغنائية شعور الارتياح للإيقاع الخطأى ، وإن احسك ذلك متعارضا مع طبيعة النص التي تنم عن استخلاص للفرزى الأخلاقى المباشر لكل حدث وصياغته في جمل مطلقة . كما أنه حنم المقطوعة كالما بعبارة مثالية وإن كانت على لسان غريته «والعذارى قلورين هواه» حتى يبعث لدى المتلقى مرة أخرى إحساس الارتياح والاستجابة الغنائية للإيقاع الخطأى .

(ب) الأمر الثالث أنه ، وقد أدرك بيت القصيد في مقطوعته ، لم

يلتجأ بعد أن فرغ منها أن انتزع مرة أخرى من سياقه ، فأخذ البيت الرابع فزاد قوله :-

نظرة فابتسامة فسلام
فكلام فموعود فلقاء
فغراق يكون فيه دواء
أو فراق يكون فيه الداء

فحاول اختزال القصة غنائيا في بيتين يجرىان - أيضا - مجرى الأمثال ، ويصلحان نموذجاً للتصير عن كل أقاصيص الحب منذ آدم وحواء حتى الآن . وقد أفرته بذلك قدرته الغنائية الفذة في التكثيف والتتابع ، دون أن يبدأ بكسر الوهم القصصى ويغير أثره . فشوقى هو الذى خدعنا قصصيا ، وإن كان قد أشبعنا غنائيا .

(ج) الملاحظة الثالثة تتصل باحتدام التوتر بين نموذج البيت القصصية والغنائية ، فالقطعة كلها تنحولى للتصير المباشر الذى يكاد يخلو تماماً من أى أثر للمجاز والتصوير ، فتحق العبارات التي يمكن أن تمثل تنوعات تصويرية دكت وسويت بغيرها . فالتشبيه في قوله «وكان لم تك يبق وبينها أشياء» تشبيه لفظى يسمح لا تقوى الأداة على رفعه عن أرض الواقع ، وعبارة «وتهدى من الهوى ما نشاء» فطقت مجازيتها وأصبحت ناعمة مسلسة ، وكناية «جاذبتني ثوب المعصى» تغلب عليها الإشارة القصصية ، فالقطعة إذن ذات أسلوب قصصى ، ولكنها بعد ذلك تمثل صورة شعرية كلية ، يتم انطالها بحيث تقوم فيها وحدات القص بوظيفة للمجاز في تكوين البناء الخيالى للصورة الشعرية ، وضمان تأثيرها الجمالى ؛ أى أن خطها العمودى يتجاوز لغة التشثيل بقوة عمله في صنع الدال .

٢- ٣ أما المسلك الثانى للمعنى على البنية الدالة في هذه القطعة الشعرية ، فيمكن أن نلج إليه من مدخل الثانية القائمة بين مجموعتين من الحقل الدلالى وتكرارهما . ويشمل الحقل الأول مفردات الحداد والغرور ، والتناسى والتجاهل (فعل عنى كأن لم . .) مما يعد الجامع المشترك فيه الاختلاف بين المظهر والحقيقة ، بينما يضم الحقل الثانى جملة أخرى من المفردات ، مثل النظرة والابتسامة والسلم والكلام والموعود واللقاء ، والتحاب والعفة والمعاملة ، والجامع المشترك بينها اتفاق المظهر والحقيقة . والتضاد بين الحقلين يلخص التضاد بين الزيف والصدق ، وعالم الزيف هو عالم الآخرين ، بينما عالم الصدق هو دنيا الشاعر . أما هي فقد كانت تقع في عالم الصدق مع الشاعر حتى فنتت وخضعت للولوية ، مثل أمها حواء ، فجلبت ثوبه المعصى ، في مشهد يوسى ، كما كان يخلو لشوقى أن يقول ، وتناقضت كلماتها بشدائد التنوى ، وهي تبغى المعصية ، فسقطت في جحيم الآخرين ، وبغى شوقى وحده في جنة الشعراء .

فإذا ارتقينا في البحث عن هذا النموذج الثانى إلى مستوى الجملة الشعرية ، وجدناه مرتبطاً بعمليات الوزن والتوازن الدلالى والإيقاعى في كل بيت على حدة ، ولقى القطعة بأكملها في خاتمة المقطع . فالبيت الأول مثلاً يتكون من شطرين متوازنين ، لا موسيقيا لهذا الطابع وضرورى ، بل دلالياً أيضا . فالخاتمة يقابل الغرور ، والحسن سمة النوائى ، والقلوب هو اللثام . والبيت الأخير مكون من جملتين أيضا ؛

٣-٣ ويبدو أن شوقي لم يكن يمارس هذا النموذج في توليد الدلالة الشعرية عشوائياً ، بل كان يعتمد عليه نهجاً ثابتاً في الصياغة ، وأدلة فاعلة في تركيب القول ، ولتأمل هذه الواقعة التي يحكيها ابنه حسين في كتابه دأى شوقي ، دليلاً على ما نزع :-

ويقول أبى إنه كان مع مصطفى (كامل) عندما اختار شعرا له جلته المشهورة ولا حية مع اليأس ، ولا يأس مع الحياة ، وكان مصطفى قد وجد الجزء الأول منها ؛ أى : ولا حية مع اليأس ، فاشترى عليه أبى أن يضيف ولا يأس مع الحياة^(١٥) .

ويكن أن نرى في هذه الصياغة ، إلى جانب ما نحن بصدد تأكيده ، الفرق بين الزعيم والشاعر ، فمصطفى كامل ؛ باعث الشعور القومي ، ونبي الوطنية البشر برساتها على فترة من الرسل ، يتنلق بحرارة في حربه ضد اليأس والخمود ، معلناً أن حياة اليائسين إنما هي موت حقيقي وتناقض جوهري ، لأن الحياة لا تقوم مع اليأس المضاد لها . فلا يزيد شوقي عن أن يري في ذلك فرصة سانحة لغارقة لغوية يقلب بها الجملة السابقة معتمداً على طبيعة الشعر الغنائي التكرارية ، ومتهماً إلى الصورة الإيجابية المفهومة غمسا من العبارة السابقة «ولا يأس مع الحياة» وإن كانت تضاد الواقع إلا أنها توظف للثال ، فيحقق بذلك رسالة الكلام ، لا دعوة الثورة ، ويشع حس الفنان ، لا صرخة الزعيم ، إنه نبع شوقي في توليد الكلمات وصياغة الجمل ، في التعامل مع اللغة ، لا باللغة ، في توخي الشعر للزمن لا الحقيقة المباشرة .

ويمكننا أن نمشى فنلمس هذه البنية التكرارية نفسها في بيت آخر وضعه شاعرا لصحيفة الجهاد ، وهو الجير بسك الشعارات إذ يقول :-

قف دون رأيك في الحياة مجاهدا

إن الحياة عقيلة وجهاد

فتنصر الشطر الأول في الرأي والحياة والجهاد ، وحكمة الشطر الثاني تتألف من العناصر نفسها بعد تحول الرأي بالإيمان إلى عقيدة ، واختلاف الترتيب استجابة حتمية لصياغة الشعر الذي يشع توقعات مستمعية وبكلاً أذنيهم .

ومع أنه ينبغي علمياً أن نترك لغيري الإجابة عن الأسئلة المطروحة من قبل ، عن مدى نجاح كل من هذه المناهج الثلاثة ، في التعرف على مقطوعة شوقي ، وما فيها من عناصر الشعر ، وأسوار التركيب ، وعين التجربة الحيرية والفنية ، باكتشاف بنيتها الدالة ، وبموجدها لفسر لغيره ، إلا أن الإشكالية الأخيرة ، التي تطرحها هذه التجربة تتمثل في سؤال حد عن طبيعة العلاقة بين هذه المناهج ، وهل تعتمد على التجاور والتكامل والانتظام في نسق عصري ، أم تقوم على التضاد والتقابل ، وضرورة الاختيار والاستبدال ؟ وأياً نختار بعد البحث والاختيار ونحن نغمم بقول الشاعر :

ألا من يريق غيايق قبل مذهبي
ومن أين والغيايق يمد المذاهب

لكن الجملة الثانية تتوالد من الأولى دون أن تكررها ، فقلب الجزء الأخير من الجملة الأولى (في قلب المادى / فالمدارى فلوين) ثم تلحم بكلمة الغافية (هوام) التي ترتب عليها طلب التقوى في الطرف الأول من البيت . أما الأبيات الوسطى في القطعة فكلاهما تتكون من جملة واحدة تشطر نصفيين ، فهناك إذن على مستوى الجملة ثنائية بين المطلع والخاتم من ناحية ، والأبيات الوسطى من ناحية ثانية ، وكأنها تتواصل مع ثنائية النموذجين الغنائي والفصفي التي أشرنا إليها آنفاً .

غير أن الذي يمتينا الآن هو تتبع بنية التكرار الدلالي واختيار مدى هيمنتها في شعر شوقي ، ولنتذكر بعض مطالعه ومقامله الشهيرة في مثل قوله :-

بسيبك يعملو الحق والحق أغلب
وينصر دين الله أيان تضرب

فرى أن الجملة الأولى تضم ثلاثة عناصر : هي السيف والعلو والحق ، ويتم استلحاق جزء من التكرار في الشطر الأول ، بإعادة الحق والعلو الذي يعبر عنه بأنه أغلب . ثم تكرر العناصر الدلالية الثلاثة نفسها في الشطر الثاني بالنصر وهو صنيع والعلو ، ودين الله وهو مرادف الحق ، والضرب وهو صنيع السيف ، ودعا كانت هذه البنية التكرارية من أقوى ضمانات نجاح شعر شوقي جماهيرياً لأنها استجابة خاصة بيانية قد تكون جوهرياً في اللقطة العربية السماعية ، لأنها ترتكز على مبدأ جمالي يشتمل في إشباع التوقع بالرغم من بعض المخالفة ، ولعلنا لا نغلو في الاستنتاج ، ولا نفخر بسرعة في العموميات إذا قلنا إن عيون شعر شوقي الشهيرة ليست سوى تحقيق لهذا المبدأ ، ولتضرب لذلك مثيل آخرين في قوله :-

وطش لو شغلت بالمخلد عنه
نازعني إليه في المخلد نفسي

فلم يصطلح طه حسين أن يفسه هذا القول الشعري وإن حاول السخرية منه ، لأن بنيته تنحصر هذا النموذج من التكرار الدلالي الأثير ؛ فالشطر الأول يتألف من ثلاثة عناصر تحرم حول الوطن ؛ هي أنا والمخالفة والمخلود ، والشطر الثاني يبدأ بالمخالفة التي أصبحت منازعة ، ويثنى بالمخلود ، ويترجم الأنا إلى نفسي ، فيشع توقع المستمع مع بعض المخالفة ، مرادفاً من ذلك لغة الشعر الراسي للسيطرة على غيرها من الدلائل للفجأة والمهشة والغريبة .

أما للثل الثاني فهو قوله :-

وإنما الأمم الأخلاق ما بقيت
فإن هو ذهبت أخلاقهم ذهبوا

والتقابل التكراري بين بين الأمم والأخلاق والبقاء من جانب ، وذهاب الأمم مع ذهاب الأخلاق من جانب آخر .

المواضع

- (١) إديث كيرزويل ، عصر الجنية ، ترجمة جابر عصفور ، بغداد ١٩٨٥ ص ٤٩
- (٢) شكري محمد حيد ، دائرة الإبداع ، مقدمة في أصول النقد ، القاهرة ١٩٨٧ ص ٥٠ .
- (٣) نورثروب فراي ، تشریح النقد .
Anatomy of Criticism. Four Essays, Princeton University Press, 1957.p.27.
- (٤) إغنيباوم ، نصوص من الشكليات الروس ، الترجمة الإسبانية ، مدريد ١٩٧٤
- (٥) ريمون بيلور ، حديث مع بارت ، كتاب الآخرين ، مقدمة درجّة الصغر في الكتابة ، ترجمة محمد بركة بيروت والمغرب ١٩٨١ ص ٢٢/٢١ .
- (٦) جورج مونان : الأدب ونكتة قرطاج ، الترجمة الإسبانية مدريد ، ١٩٨٤ ، ص ١٦١/١٦٠ .
- (٧) أحمد شوقي ، الشوقيات ، المكتبة التجارية ، القاهرة ١٩٧٠ ج ٢ ص ١١٢ .
- (٨) محمد صبري السريول ، الشوقيات المجهولة : آثار شوقي التي لم يتم كشفها أو نشرها ، ج ١ - دار للسيرة ، بيروت ١٧٩ ص ١٩ - ٢١ .
- (٩) المصدر السابق نفسه ، ص ٢٠ .
- (١٠) المصدر السابق نفسه ، ص ١١ .
- (١١) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، بيروت ١٩٧٢ ص ٢٢٠ .
- (١٢) أحمد شوقي ، مجنون ليل ، الطبعة العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٢ ص ٩٢ .
- (١٣) سعد جلال ، المرجع في علم النفس ، نقلا عن : عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسي للأدب ، بيروت ، ص ١١٩ .
- (١٤) جوليا كريستيفا ، السيميولوجيا ، الترجمة الإسبانية ، الجزء الأول ، مدريد ١٩٨١ ص ٩ .
- (١٥) حسين شوقي ، أبي شوقي ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٤٧ ، ص ١٣٤ .

أحمد درويش في "مرثية لاعب سيرك" لأحمد عبد المعطي حجازي

يظل اللعب الملقى على القصيدة الحديثة - وعلى الجليد منها على نحو خاص - عينا ثقيلا ، فهي تلتقط لحظة متفرقة ، تولد في البرهة على نحو خاص في نفس واحد ، ثم تنمو في زمن خاص لا يقاس بالزمن الخارجي وليست له معان ثابتة . وهي حتى هذه اللحظة ليست إلا جزءاً من « الشاعر » قد يلتقي فيه الشاعر مع غيره ، لكنه لا يكون شاعرا من خلال تملك هذه اللحظة ذاتها . فالشاعر - كما يقول النقاد - شاعر من خلال ما يقول لا من خلال ما يحس ، لكنه في اللحظة التي يبدأ فيها تشكيل هذه المشاعر في قالب لغوي يهدف توصيلها أو الإيصال - بها أو بمعادلاتها - من هذه اللحظة تبدأ المهمة الشاقة للقصيدة ، إنها تنقش طريقها لتحقيق هدفها - إن كان يوجد لها هدف - في حقل مليء بالتناقضات ؛ فهي تجرّس على أن يكون الشعور متفردا وهاما في وقت واحد ، وعلى أن تكون اللغة خاصة بالشاعر غير مقلدة لكنها في الوقت ذاته عامة تنتمي إلى لغة الجماعة التي تنتوجه إليها ، والتي لا يمكن أن يتم التوصل إليها إلا من خلال لغة تنقش على قدر من الدلالات لرموزها . ثم لا بد أن يتم ذلك كله في قالب موسيقي ، يبدو في الحالات الجليدة كأنه ثوب قد قُدَّ على هذا الموقف الخاص ، وهو يجرّس في الوقت ذاته على الانتفاء إلى تقاليد موسيقية عامة متعرف بها في الفن الشعري الذي تنتمي إليه القصيدة . وعلى الجملة فالقصيدة الجيدة تبدو كأنها نوع جديد ذو مذاق خاص ، ولكنها في الوقت ذاته امتداد - ولو على قدر غير محدد للملاحم - لحورد قديم معهود .

إن هذا القدر من الصراع ، يعمل في القصيدة على نحو عام رافدين من روافد اللغة ، رافد السمات العامة ، ورافد السمات الخاصة . والأول قريب مما سماه رولاند بارت : « درجة ما فوق الصفر » والثاني قريب مما سماه جيرار « درجة ما تحت الصفر في الأسلوب » .

ما فوق الصفر « وهي سمات لم تستقر بعد على مستوى الإمتاع العميق ، حتى وإن استقر بعض منها على مستوى « الفوائد النظرية » استقرارا نسبيا ، ومن ثم لا يلتصقون إلى القدر الذي ينبغي أن يبدل على مستوى « السمات الخاصة » أو « درجة ما تحت الصفر » ، ومن ثم يقيم المذاق التمييز لأصنافهم ، ولا يتأثر فيها القدر الكلي من الإغراء للعودة إليها مرة تلو مرة ، ومواصلة الطرُق على بابا حتى تكشف عن بعض أسرارها .

ولكن القصيدة التي نود أن نتوقف أمامها هنا ، وهي قصيدة مرثية لاعب سيرك « لأحمد عبد المعطي حجازي »^(١) ، قصيدة تنزع بإعادة قراءتها . وهي في كل مرة ربما تنكشف عن جانب جديد من المتعة والفضوء شأن للامة الجليدة ، التي لا تتوقف العين الفاحصة عن اكتشاف منابع

وإذا كانت سمات الرائد الأول تستقر شيئا فشيئا حتى تصبح في ذاتها مصدرا للمتعة في درجة من درجاتها ، كما حدث للقصيدة العربية في بعض مراحل الصنعة التي مرت بها ، فإن هذا الرائد تقل أهمية في القصيدة العربية الحديثة ، حيث لا يستطيع البعد الزمني المحدود لتعاليلها - التي كانت فيه هذه التقاليد ذاتها موضع جدل ومناقشة - أن يلعب الدور التقليدي للإمتاع ، ومن هنا قلّته يلتقي عينا أكبر على بعد الرائد الخاص : « درجة ما تحت الصفر » ، الذي يشمل في الوسائل الفنية المتبعة في كل قصيدة على حدة ، والقدر الخاصة للشاعر على إدارة الصراع داخل حقول التناقضات التي يمر بها . ولعل ذلك يفسر جانباً من محدودية عدد القصائد الجليدة في شعرنا الحديث ؛ إذ إن كثيرا من الشعراء يعتمدون على رافد السمات العامة و « درجة

جديدة للضوء الممتع فيها ؛ قصيدة يتحقق فيها قدر كبير من التوازن بين الرغدى المستويين العام والخاص في بناء القصيدة الخفيفة .

إننا نريد أن نقرأ معا هذه القصيدة ، دون أن يعنى ذلك أننا نريد أن نُشْرَحَ « القصيدة » ، فالشعر الجيد يستعصى على الشرح ، ولا نريد أن ننسى العبارة الجميلة ، التي قالها أندريه بريتون عندما قال له أحد الشراح : لقد كان الشاعر يريد أن يقول كذا ، فقال له بريتون : « معلية يا سيدى : لو كان الشاعر يريد أن يقول هذا لقاله » . لكن القراءة قد تكون متلفها كما يقول جون لويس جوير « التسليم بأن الشعر هو ابتكار لشريحة خاصة في اللغة . وعلى القارئ أن يوضح القواعد التي اتبعت في بناء هذه الشريحة » ، وأن يكشف جزءا من سر « الشفرة الخاصة » التي اتبعت في بناء القصيدة والتي تحكمها (وهو طريق خالف بالطبع للتفسيرات التاريخية والنفسية والخلقية) ، فقراءة الشعر لا تهدف إلى أن نحس بما كان « يريد أن يقوله الشاعر » ولكن إلى تحليل « ما تقوله القصيدة » . وهذا اللون من « فك الغلاصم » يمكن أن يتسرب إلى نفوسنا في اللاوعى ، أو في ضعف الوعى . أثناء القراءة « المعقوبة » الأولى . لكن علينا أن نصل إلى كشف قناعها من خلال طرح التساؤلات حول وظائف عناصرها اللغوية ، ومن خلال ذلك نستطيع أن نكتشف طريقتها الخاصة في الدلالة . ولنبدا بوضع نص القصيدة أمام أعيننا ، وتقييم أليائها ، لكي يسهل لنا ذلك (١) .

مرثية لاهب سيرك

- ١ - في العالم المملوء الخطأ
- ٢ - مطالب وحده ألا تخطأ .
- ٣ - لأن جسمك التحيل
- ٤ - لو مرة أسرع أو أبطأ
- ٥ - هوى وظفى الأرض أضلأ .

- ٦ - في أى ليلة ترى يقع ذلك الخطأ
- ٧ - في هذه الليلة أو في غيرها من الليال
- ٨ - حين يفرض في مصابيح المكان نورها ويتطفئ
- ٩ - ويسحب الناس صباهم
- ١٠ - على مفديك المقروص أخوات
- ١١ - حين تلوح مثل فارس يجبل الطرف في مدينته
- ١٢ - مودها يطلب وذ الناس في صمت تيبيل
- ١٣ - ثم تسير نحو أول الجبال
- ١٤ - مستقبيا مومنا
- ١٥ - وهم يدكون على إيقاع عطوك الطبول
- ١٦ - وعلاون الملمب الواسع ضوضاء
- ١٧ - ثم يقولون ابتلى
- ١٨ - في أى ليلة ترى يقع ذلك الخطأ

- ١٩ - حين يصير الجسم فب الخوف والمغامرة
- ٢٠ - وتصيح الأقدام والأذرع أحياء
- ٢١ - تحت وحدها
- ٢٢ - وتستعيد من قاع التوت نفسها
- ٢٣ - كأن حيات تلوت
- ٢٤ - قطعاً توحشت ... سوداء بيضاء
- ٢٥ - تعاركت وانقرت على محيط الدائرة
- ٢٦ - وأنت تبدى فك المرحب آلاء وآلاء
- ٢٧ - تستوقف الناس أمام اللحظة المدمرة
- ٢٨ - وأنت في منازل الموت تلج . . عليا جترنا
- ٢٩ - وأنت تلت الحبال للحبال
- ٣٠ - تركت ملجأ وما أدركت بعد ملجأ
- ٣١ - فيجمد الرب على الوجوه للة ، وإشفاقاً ، وإصفاة
- ٣٢ - حتى تعود مستقرا هادئا
- ٣٣ - ترفع كحك على رأس الملأ
- ٣٤ - في أى ليلة ترى يقع ذلك الخطأ

٣٥ - تمدا تحتك في الظلمة

٣٦ - يجتر انتظاره الخليل

- ٣٧ - كأنه الوحش الحرقى الذى ما روضت كف بشر
- ٣٨ - فهو جميل
- ٣٩ - كأنه الطاووس
- ٤٠ - جذاب كالغنى
- ٤١ - ورشي كالنمر
- ٤٢ - وهو جميل
- ٤٣ - كالأسد الهادىء ساعة الخطر
- ٤٤ - وهو خايل فيبدو نائما
- ٤٥ - بينما يعد نفسه للزوبة المستعرة
- ٤٦ - وهو غنى لا يرى
- ٤٧ - لكنه تحتك يتليك الحجر
- ٤٨ - منتظرا سقطتك المنتظرة
- ٤٩ - في لحظة تغفل فيها عن حساب الخطر
- ٥٠ - أو تفقد فيها حكمة المبادرة
- ٥١ - إذ تعرض الذكرى
- ٥٢ - تنغى عربا المقاجنا
- ٥٣ - وحيدة معتردة

الصفة « الملوء » شديدة الاتساع ، وحين ترسم الدائرة الثانية تجعلها عن طريق الخلال « وحك » شديدة الضيق والإحكام ؛ فتصطب نبوءة أول بصعوبة اللدى ؛ ثم تأن الجملة الشرطية لكي تعالج من خلال « المنطق الشمري » ما أوجت به الجملة الأولى . ولتأمل البناء الدائلي هذه الجملة من خلال أوتابها الأولى ؛ الفصل والجزء ، القرار والجواب ، الحركة ومقابلها ، الصراع بين « الحركة » في الجسد ، وانعدام الحركة في الموت . وتحركه الجسد تكيلا دائرة مغلقة يعبر عنها الشرع بوسائله ، فهناك الصفة « النحيل » ؛ « لأن جسمك النحيل » وهي تنش يصف المقاومة ، ثم هناك النظر « مرة » ، وهو يشي بشدة ضيق الدائرة ، ثم هناك الفعلان المتناقضان « أسرع أو أبطأ » ، وهما يروحان بإغلاق للناظر في كل الاتجاهات ويانعدم المقر . ثم تأن جملة الجواب للترسلة في مقابل هذا كله : « سوى غطى الأرض أشلاء » لكي تضع في مقابل الدائرة الضيقة المغلقة ، دائرة لا نهاية لاتساعها « الأرض » ، ولكي تضع في مقابل المقدر المتوحد والجسم النحيل « الجمع المتعدد الممزق « أشلاء » . ولتعد مرة أخرى إلى ذلك التوازن الدقيق الذي يتم على مستوى « الحدث » بين فعل الشرط والمخاطف ، وفعل الجزء المسترسل للدوى ، فالكارة سوف تحدث من خلال الفصل « أسرع » أو « أبطأ » ، من خلال أحد الفعلين لا كليهما ، والجزء سوف يكون « سوى غطى الأرض أشلاء » ، أي من خلال أربع وحدات صوتية متتالية ، وكأنا بإزاء تضخيم مروع يكس خلوده فعله أن تضغط على « الزر » للتحفة واحدة . ولكن عليك أن تتوقع أن يستمر دوى الانفجار وأصدائه وأصداءه إلى أمد بعيد . وكأنا كذلك بين لحظة النظام المحكم المتوحد المهيمن في حيلة الجسد ، ولحظة الفوضى والتمزق والفرق في الحداثة في الجانب الآخر . ومن هذا المنطلق يمكن أن تمتد المعنى الشمري في غفوسا ، بل ينبغي له أن يمتد خارج اللحظة الخاصة التي كونه ؛ لكي يقرب من جوهر الصراع بين التماسك والاضمحلال ، بين الهيمنة والتنسب ، بين الوجود - بالمعنى الفلسفي والشمري - والعدم-وهي وإن كان وجودا في شكل الأشلاء .

ولذا كانت الحماكية الأولى في القضية قد طرحت فكرة احتمال الحدث ، وحلقت من خلال الدوائر المتعاقبة ، وعناصر السلب والإيجاب اتجاه الريح ، لإنها لم تكن بحاجة إلى حسم نثرى لكي تنهت إلى نتيجة « واضحة » ، وهي أن الجسد النحيل يتحرك في اتجاه الحداثة . ولكن الحماكية الثانية (٦ - ٩٠) تنبى على هذه النتيجة الصاعدة الناطقة ، فللمقطع أمد يطرح احتمالية الحدث ، ولكنه صار يعنى بتحديد زمانه ومكانه .

« في أي لية ترى يقيم ذلك الخطأ » .

والتيك التي تلجا إليه القضية في تحديد الزمان تكتيك دقيق يقرب من لحظة الخطر ويتعد عنها في دقة ، فالجملة الاستفهامية الأولى قلست عنصرا مجهولا وعنصرا معلوما ؛ فقلزما مجهول (في أي لية ؟) لكن الذي يسبقه في معلوم (ذلك الخطأ) . ولنلاحظ أولا أن تكتيك الصراع بين المتناقضات (المجهول والمعلوم) مثال معنا هائنا ، ولنلاحظ ثانيا ، أن نبض التوتر يزداد من خلال إطلال عنصر المعلوم (الخطأ) برأسه ، وفيقي البعد الزمان صلتنا في هذه القطعة . لكن البيت الثاني (رقم ٧) ما إن يفتح حتى يقرب (الكاميرا) من

٥٤ - أوقف الزهو على رأسك طيرا

٥٥ - شارباً غملاً

٥٦ - منتشيا بالصمب ، ملهولا عن الأرجوحة المنحرفة

٥٧ - حين تدور الدائرة

٥٨ - تحبض تحتك الجبال مثلما أتبض ولم وتره

٥٩ - تنفوس الصرخة في الليل

٦٠ - كما طوح لصي عنجبره

٦١ - حين تدور الدائرة

٦٢ - يرتبك الضوء على الجسم المهيض المرتطم

٦٣ - على الدراع المتهدل الكبير والقدم

٦٤ - وتبسم

٦٥ - كأنها حرقت أشياء

٦٦ - وصعدت النبا

إن العنزان الذي تحمله القضية بضما عن عتبة اللحظة الشعرية التي تثيرها فينا ، وهو في الوقت ذاته يعطى ترنيمة أولى لتعلم سوف يمتد على طول القضية ، وذلك هو نغم « التناقض والصراع » . فنحن هنا مع « مرنية » وهو كلفة يثير مدلولها المباشر في النفس ، معالج الموت والسلب وانعدام الحركة ، لكننا مع مرنية « لأعب » ، وهي كلفة تثير في النفس عكس ما تثيره الكلمة الأولى ، فهي رمز للحياة والحركة والإيجاب ، لكنه لأعب « سيرك » ، وبذلك هي الأرض التي يتم عليها التقاء المتضادين ، وهي مهية لذلك من خلال « الفن » . ففي كل لية عندما تتم على أرض المخاطرة لحظة اقتراب من شبح الموت ، يتزايد الشعور بالخوف حتى يبلغ مداه ، وعندما يتولد من هذه اللحظة لحظة « نجة » تتم فرحة بالملاد الجديد . دائرة التناقض إذن تضيق وتفرج كل مساءه وسوف نرى سبل الصراع المستمر للفني بين الضيق والانفراج ، وكيف أنه سوف تأني لحظة القفزة التي يطل منها الشبح الكامن . ولهم أن نرى كيف استطاع الشعر بناء لحظته فينا ولنغنا من خلال هذا الصراع .

يقول الشاعر الشبيكي كازل ساينا^(١) : « إن التناغم يولد من التناقض ، والعالم كله يتكون من عناصر متعارضة ، وكذلك الشعر . والشعر الحقيقي يعيد صياغة العالم بطريقة جوهرية وملوية ، يتم فيها ميلاد الأسرار من خلال التقاء المتناقضات » . وهذا القول ينطبق كثيرا على ما نحن بصده . بل ينطبق على نعمة تشيع في كثير من قصائد حجازي ولا ننسى أن عنوان الديوان الذي رددت فيه هذه القضية ، هو « مرنية للبحر الجميل » وهو يعمل البعد نفسه الذي أشرنا إليه .

تبدأ القضية بمقطع خامس يرسم الدائرة العلة التي تتحرك فيها ونش من خلال « النبوءة » اللغوية ، باتجاه الريح فيها ، فالقطع يتكون من جفتين كيرتين ، أولاها جملة خبرية تقريرية ، والثانية جملة شرطية . والجملة الخبرية تعدد دوائر الخطأ المتعددة ودائرة الصواب الوحيدة المحتملة ، وهي حين ترسم الدائرة الأولى تجعلها عن طريق

العنصر للجوهل اقترابا مفاجئا وشديدا : « في هذه الليلة ؟ » ، ومن خلال اسم الإشارة للقرّيب نحس أن الدائرة قد اكتملت بعنصرين معومين . لكن القصيدة لا تريد للحلث الآن أن يبلغ ذروته فهي تصعد فحسب ، من خلال صلصلة مفاجئة ، درجة الشعور ، ثم لا تلبث في الجزء الثاني من البيت أن ترخي هذه المشاعر « أو في غيرها من الجواهر » ، تعود بنا من حيث تحديد الزمان إلى لحظة الصراع بين المعلوم والمجهول . ثم يبدأ تحديد المكان ووصف الديكور المحيط به بدءا من البيت الثامن (حين يفيس في مصابيح المكان نورها وينطفئ ويصحب الناس صياحهم ، على مقدمك المرووش أضواء) .

ومع أن المكان يبدو للوهلة الأولى مسرحا للعب ، وهو من هذه الزاوية يمثل جانب الحركة والوجود والإنجاب والحياة فإننا نستطيع أن نلمح من خلال الوسائل اللغوية كيف يتسرب إليه الموت والعلم من خلال التركيب والكلمات ، وكيف يستمر الصراع قائما بين المحورين الرئيسيين في القصيدة ، فما تكبد الصورة تعطي للمكان طابع المصاييح - وهي رمز الفرض والإنجاب - حتى تجعل على جانبها فعلين يتصارعان ، يفيس (رمز الحياة) ، وينطفئ (رمز الموت) . ثم ما تكاد الصورة التالية ، تميز عن النشوة والإعجاب وروح استقبال الناس لللاعب في مسرحه ، حتى ترسم هذه النشوة في شكل جنازير ، يتسرب فيه من خلال اللاوعي ، الفعل « صاح » ، وهو فعل يستعمل في الجزع من الموت ، ثم هو صياح يصحب على مقدم اللاعب وينطفئ ، وهو من خلال هذه الصورة يذكر بللاءة التي تسحب على الجسد المسجي وتنطفئ : « ويصحب الناس صياحهم على مقدمك المرووش أضواء » .

دائرة أخرى من دوائر الصراع بين المجهول والمعلوم . ثم يبدأ مشهد العودة للمكان ، وعلى النحو نفسه الذي تطور به مشهد الزمان في هذا المقطع بالقياس إلى سابقه ، يتطور مشهد المكان أيضا في خط مواز ، لقد كان هم القصيدة في المشهد السابق رصد (المكان - المسرح) ، لكنها في هذا المقطع ترصد (المكان - البطل) و (المكان - الحركية) أيضا . وسوف يظل التكتيك الرئيس ، وهو تكتيك الصراع ، مثالا في هذا المقطع ، فالمحوران المتصارعان يحاول كل منهما أن يشد خيوط الحدث نحوه ، ولا يعني إخضاعه بعيدا عن دائرة الضوء لحظة أن المحيط قد أفلت من يده ، إلى أن تأتي لحظة القعة الفنية التي تسعى القصيدة إليها . وتمثل هذا الصراع هنا من خلال الصورة (مثل فارس يجيل الطرف في مدنيته) فلمكان الذي يضيئ في الواقع وتكاد دائرته تنغلق ، يعاقبه في الصورة « مدنية » واسعة ، وهذه المدينة من خلال عنصر الإضافة (مدنيته) تب للملكية الواسعة لفارس على وشك أن يفقد كل شيء مع تحديث الإضافة من خلال التناوب بين التملك المتخيل والتفقد اليوميك الوقوع وتحدث نغمة أخرى من نغمات الصراع . ويظهر الصراع كذلك من خلال الفعل ، فالمفعلان المتقابلان في بداية المقطع ، اللذان تربط بينهما أداة التشبيه « مثل » ، يعبر أحدهما عن اللحظة الحافظة « تلوح » على حين يعبر الآخر عن اللحظة المتأينة . ومن خلال هذا اللعب بجوهر الزمن يثقل المقياس الخارجي له ، كما احتل المقياس الخارجي للمكان من خلال ربط المسرح المحدود للمدينة الواسعة . ويحتاز بنا القصيدة ، مع هذا الاختلال ومن خلاله ، التوهم الخارجي للزمان والمكان المعاكسين ، لكي نتغلنا إلى قلب الحدث متفجعا بها ونجردها عنها في آن واحد . ثم تأتي قمة المقارنة في ذلك المشهد الذي يلتقي فيه الفارس مع الآخرين لكي (يظلب) فيه وهم ، لكنه يظليه في (صمت) نبيل .

من خلال هذا المشهد الأخير يحدث الاتصال بين الفارس (الشخص الأول) والثناس (الشخص الثاني) ، وهما طرفا الحضور في شبكة علاقات الضمائر في التكمّل والمخاطب ، وهما من هذه الزاوية يمثلان عمودا يباين عمود (الشخص الثالث) ، الذي يعبر عنه ضمير الغائب . وهو حتى هذه اللحظة يبدو غالبا عن مسرح الأحداث ، لكنه فجأة وبلا مقدمات ، وحتى بلا مرجع للضمائر ، يظهر في الأبيات (١٥ ، ١٦ ، ١٧) :

(وهم يدقون على إيقاع خضوك الطبول
ويعللون للملعب الواسع ضوضاء
ثم يقولون ابتديته)

من هم هؤلاء (وهم) ؟ وكيف اتسموا في لحظة الود الصامت النبيل بين الفارس ومجهوره ؟ هذه اللحظة التي كانت قد هدأت في أثنائها نغمة التوتر ؛ إهم يجيئون لكي يرتفع النضج من جديد . وليس من المصادفة أنهم يجيئون ومعهم إيقاع الطبول السريع الصاخب لتزداد معهم سرعة الحدث . ولكن علينا الآن أن نتبين كيف التجم هذا الجسد الغريب المتأمل في (هم) بإبطال الحدث الرئيس ، وكيف استطاع أن يتسلل خفية إلى مركز التأثير ، وأن يوجه من خلال ذلك سير الأحداث نحو الحادية . إن تكتيك القصيدة يرسم ذلك الالتحام في ثلاث صور متتالية ، تمثل في الواقع ثلاث درجات خفية متصاعدة يتحق خلالها الهدف .

مرة أخرى تلوح قضية الزمان في بداية المقطع الثالث (من ١١ إلى ١٨) وهو ليس مقطعا محاسبا مثل القطعين السابقين . لقد بدأ المقطع بالطرف (حين) في البيت الحادي عشر ، وهو بدء يربط المقطع بدائرة المجهول التي كانت قد أفلتت ثم أعيد فتحها في المقطع السابق ، فهذا الطرف ، كان قد ورد في البيت الثامن (حين يفيس في مصابيح المكان نورها وينطفئ) ، وكان في هذا البيت يجيل على طرف مكان آخر في البيت السابع « في هذه الليلة أو في غيرها من الليال) وهو الطرف الذي أضرنا من قبل إلى دوره في الاكتراب من العنصر المجهول ثم الاعتماد عنه . لكن علينا أن نلاحظ أن الطرف هنا يلعب على درجة من درجات سلم الحدث يختلف من درجة الطرف الذي ورد في المقطع السابق ، ويمكن أن يتضح ذلك من خلال رصد شبكة العلاقات بينه وبين الوسائل اللغوية الأخرى في المقطعين ، والاضمائر منها على نحو خاص . ففي المقطع السابق يتصل الطرف بالأشياء أولا (حين يفيس ... نورها) ، ثم بالآخرين (ويصحب الناس) لكنه لا يتصل بالفارس بطل الحدث نفسه ، وكان دائرة الزمان كانت تمد على حدة . لكن الطرف في هذا المقطع يتصل مباشرة بالبطل (حين تلوح) فكانه من خلال ذلك يحدث الربط بين الزمان (الذي مازال مجهولا) والبطل (الذي أصبح معروفا) ، ومن خلال هذا ندخل في

والبقاء لكن هذا والكلمة يدرك جيدا أن الأمل - إن وجد - لن يكون إلا من خلال الوحدة ، ومن هنا فإن صوت الشاعر يسيل في هذه اللحظة الدقيقة ، لكي ينطق بالضمير . (أنت) رمز الكل المنسوج متصلا أو منفصلا (أو مستترا) ، إحدى عشرة مرة متوالية في ثمانية أبيات فقط (من ٢٦ إلى ٣٣) ، وكأنه يفتح في نفس الحياة الأخير :

وأنت تبني فلك المرحب آلاء وآلاء

تستوقف الناس أمام اللحظة المدمرة

وأنت في منازل الموت تلج عابثا مجرّفا

وأنت تفلت الحيايل للحيايل

تركت ملجأ وما أدركت بعد ملجأ ... إلخ .

ويلاحظ هنا أن قمة التوتر قد جاءت في البيت الحادي والثلاثين ، وهو البيت الوحيد في هذا المقطع الذي خلا من ضمير مباشر متصل بالبطول :

فيجمد الربح على الوجوه للذة وإشفاقا وإصفاة

لكن ذلك الانشغال الموقت لا يلبث أن يطفئ ذلك الصوت الرتيب الذي يتردد على مدار القصيدة ، وكأنه البندول الذي يدرك بحركة الزمن ، ويأن الأمر لا يعدو أن يكون تحديد نقطة زمنية مجعولة لصبر عتوم :

في أي ليلة ترى يقيم ذلك الخطأ ؟

لقد تجسد طرف من أطراف الصراع في المقطع السابق ، ففواه ونقاط ضعفه ، ونابو قوة مجعولة به بكل ما ملك ، حتى أملت من قاع اللون مرة ، ونجح في أن يحدد التوازن - أو هكذا يبدو له - من خلال تجسيد الأجزاء في « كل » واحد عبر عنه الضمير المتصل والمتفصل والمستتر إحدى عشرة مرة متتالية . ولكن : هل فلت « الكل » نفسه من دائرة العلم ؟ أفلا يمكن أن يكون التجسد في ذاته مدخلة إلى سهولة تحديد الهدف أمام سهم الملو المجهول ، لكن هذا الوحش الخرافي مازال مجردا حتى الآن . وإذا كان المقطع السابق قد أعطى التجسيد للطرف الأول من أطراف الصراع (اللاعب) ، فإن المقطع الثاني (الأبيات من ٣٧ إلى ٤٨) يعطي التجسيد والتحديد للطرف الثاني من أطراف الصراع (الموت) .

ولكن كيف يجسد الشاعر الموت ، وهو قمة المجسرات ؟ وما الوسائل الفنية التي يلجأ إليها لإبراز صورة مجسدة تعادل صورة الطرف الأول من الصراع (اللاعب) وهو جسد بطبعه ؟ إن أول ما يلاحظ على هذا المقطع هو شيوع الصورة الحسية فيه شيوعا واضحا بالقياس إلى المقاطع السابقة : فمعنا في هذا المقطع صور الطاووس والأمنى والنمر والأسد ، وهي صور يفاصلها في تجسيد الملطف الآخر صورتان حسياتان فقط ، الحيات والقطط . ويلاحظ عند إجراء المقارنة أن صورة واحدة تشترك بين الطرفين هي صورة الأفعى هنا والحيات هناك وأن صورة أخرى هنا تتقارب مع مثلتها هناك ، وهي صورة القطط مقاربة بصورة النمر مع الفرق الشاسع في القوة . ويتبع صورة الطاووس « ملك الجو » والأسد ملك الأرض قوتين زائدتين هنا لا يعادلها شيء في ميدان الصراع . ومن خلال تقابل الصور وحده

١ - في الصورة الأولى يظهر أن تبين ليليل وفهم يلقون الطبول ، ولكن على إيقاع خطوه هو (وهم يلقون على إيقاع خطوك الطبول) .

ب - في الصورة الثانية ، يتقدمون خطوة إلى الأمام ، فيستقلون عن البطول أو يرواونه : (ويعلنون للربح الرابع ضوضاء دون إشارة للارتباط به .

ج - في الصورة الثالثة ، يتقدمون خطوة أخرى ، فيسبغونه ويصنمون عليه ، وتصبح في يدهم الميلة وإصدار الأمر له (ثم يقولون ابتلى) .

وعندما يصل تطور الحدث إلى هذه الدرجة التي يبين فيها ذلك الجسد الغريب تمرّد القصيدة للتذكير بؤس الازمان الملقى المجهول : (في أي ليلة ترى يقيم ذلك الخطأ) .

يأتي بعد هذا المقطع الرابع (١٩ - ٣٦) ويمكن أن يسمى « مقطع التحولات » ويزيد الصراع حدة بين الوجود والعدم ، ويمكن للمفتاح اللغوي للتحولات في سلسلة من الأفعال ذات الدلالة المنسوبة الخاصة ، وعندنا منها في هذا المقطع : (يصير ، تصبح ، تمتد ، تستعيد) وهي كلها تنتمي إلى حقل « التصور » بمعناه العلم ، وهو محور تفرضه اللحظة التوترية التي آن إليها الصراع ، فالوقت في هذه المرة يقرب ، ويظهر باسمه (المثنون) للمرة الأولى في القصيدة ، ولكن الحياة لا تستسلم ، ويبدأ الجلب من خلال الوسائل الفنية : يميل الميزان في إحدى الصور ، فلا تلبث التالية أن تعيد محاولة التوازن ، ثم يخل من جديد . ومع سرعة الاختلال والتوازن تزداد سرعة النهي والتوتر وتزداد مشاهدنا تصاعدها وطواحيه في يد الشاعر يحركها بإشاراته الفنية الدقيقة كيف شاء . وفي البيت الأول للمقطع تتوازن كفتا الوجود والعدم ومن ثم يصبح الجسم عيلين الحرف والمفارقة ، وفي البيت التالي ترجيح كفة الوجود (تصبح الأقدام والأفراع ، أحماء .. تمتد وحدها) .

لكن علينا أن نلاحظ أنه رغم الانتصار الظاهر للحياة فإنه انتصار خيالي . إن الذي أصبح حيا ليس « الجسم النحيل » وليس « الكل » ، وإنما هو الجزء « مثلا في الأقدام والأفراع ، وسوف تكون هذه الضربة التي شطرت الكل إلى أجزاء وجعلت الحياة معلقة بها ، بداية الصراع الحاد الذي يقرب شيئا فشيئا من قاع اللون ويحوّل الإفلات . ولأن الكل فتحت في لحظة الصراع هذه ، فإن أداة التشبيه « كأن » تأتي هنا على نحو دقيق ، فالطرف الآخر من الصورة غير واضح ، والقصيدة لم تقل هنا « كأنه » لكي يكون هذا الطرف الآخر هو الجسم « والكل » ولم تقل « كأنها » لكي يكون هذا الطرف الآخر هو الأعضاء وال « أجزاء » ، ولكنها تركت الصورة معلقة في هذه اللحظة الرهيبة ، ودخلت إلى مسرح الحدث هذه الكائنات الناعمة المخفية في آن واحد ، الحيات المتلوية ، والقطط المتروحة . ولتلاحظ مرة أخرى تولد الصراع من خلال المتناقضات فالقطط « سوداء ، بيضاء » دون وجود حرف عطف بين الصفتين ، والدائرة يمدح فيها التماس والانغلاق من خلال التمازك ، ثم يمدح التباين والانفتاح من خلال الانفتاح (تمازكت وافتترت على عيط الدائرة) .

في هذه المجزأة الأولى من الصراع الحاد انتضى « الكل » ورمز التماسك والحياة أمام رعب الفناء ، وبدا الجزء في عوالات التماسك

ينهى التكتيك الفنى عن الميل الرهيب ليزان الرعب فى صالح الموت والقناع .

لكن تكتيك الصراع الذى تبته القصيدة على امتدادها لا يقدمنا تسلم لفناء السيطرة على الميدان حتى فى لحظات تفوقه الواضحة ؛ فهناك أولا طرف المكان المخاصم و تحت ، الذى يوحى بالمهيمنة والسيطرة وقد ورد فى هذا المقطع مرتين (فى البيتين ٣٥ ، ٤٧) وحصر بين عيجه هنا وهناك صور تجميد الفناء . وهذا الروح حتى عندما يكون نقطة إيجاب له ، لكن هذه الفرقية لا تلبث أن تسلبها قيمتها نقطة سلب أخرى متمثلة فى (الظلمة) التى حلت محل الضوء الذى فرش عند عيجه اللاعب فى الحماسية الثانية . ثم تأتى مجموعة من الصفات لكى تركى ذلك الصراع بين الإيجاب والسلب ، وللاحاطة على هذه الصفات أنها تتوزع بين طائفتين : صفات حسية ، وصفات معنوية وإلى الطائفة الأولى تنتمى صفات : جميل ، جذاب ، ورشيق وإلى الطائفة الثانية تنتمى صفات : جليل ، غثاقل ، خفى ، ولستنا بحاجة إلى الإشارة إلى التبادل والتوازن بين الطائفتين على المستوى الكمى .

لكن الصفة تلعب دورا دقيقا فى بناء لغة الشعر عامة^(٤) ، وهذا الدور يختلف من لهزمة التحوية التقليدية للغة فى بناء الأسلوب الشعرى من حيث قيامها بتوضيح الموصوف ، ثم من حيث وجود علاقة الجزء بالكل بينها وبين الموصوف . فالصفة فى الشعر ليس من الضروري أن تكون توضيحية ، ولا أن تحقق فيها العلاقة الجزئية ثم إن وظائفها تختلف باختلاف موقعها فى التركيب النحوى ، فقد تكون الصفة خبرا ، كما هو الشأن هنا فى الأبيات ٣٨ ، ٤٠ ، ٤٢ ، ٤٤ ، ٤٦ ، وقد تكون الصفة نعتا كما هو الشأن فى الأبيات ٣٧ ، ٤٣ ، ٤٥ ، ٤٨ ، وهى من خلال ذلك قد تبدو ضرورية لصور المعنى الأساسى للجملة فى الطائفة الجزئية على نحو خاص ، بحيث لا يتصور هذا المعنى فى غيابها ، وقد يبدو متصورا ، وإن كان ناقصا ، حين تغييب بعض الصفات الأخرى فى الطائفة الثانية . ونستطيع أن نتخيل البيت ٤٥ (بعد نفسه اللوئية المستمرة) لو حذفنا الصفة وصبرونا الجملة بدونها . وقد يكون التصاق الصفة على نحو أقل ، كما هو الشأن فى البيت ٤٨ (منظرنا مسقط المتظرة) ، حيث لا يؤثر غيابها كثيرا على المعنى .

لكننا لا نريد أن نقف طويلا أمام الصفة هنا من هذه الزاوية المفردة ، ما دامت قد اختبرنا للبحث نمطة أساسية تدور حول الصراع المحكم ؛ من هذه القصيدة . ونود هنا أن نكتفى بالإشارة إلى الدور الذى تلعبه الصفة فى هذا المقطع من هذه الزاوية .

إن دور الصفة فى الصراع هنا يتمثل فى وقوفها وسيطاً بين محوري السلب والإيجاب ؛ تستقبل عمق المعنى الرئيسى فتزج تأثيره على لحظات التمزق والهدوء بتدرج حجم درجة الحرارة الخاصة التى تحافظ عليها القصيدة فى هذه المرحلة . فالوحش الذى يأخذ صفة أبلى هى الحراقى ، والذى يتحدد له من خلال اسمه وصفته معنى سلبي غييف ، لا تلبث الصفة الثانية التى تلحق به من خلال الجملة الجزئية (فهو جميل) - لا تلبث أن تعطي له معنى إيجابيا يصارح المعنى السلبي الأول . وقد يكمن ذلك الصراع فى داخل الصفة ذاتها ، أو من خلال النسبة بينها وبين الموصوف ، فالأصم جذاب ، وهى صفة إيجاب

خداعة ، فالصفة الأساسية المسكوت عنها أنها سامة - والتمر الرشيق غادر ، والأسد الجليل قاتل ؛ وهكذا. فما تكاد الصفة تعطي حتى تسلب ، وما تكاد تهنئ حتى تزور . وما تكاد تذكر بغير الحركة والحياة حتى تلفها بغير المسكون ولوت .

ما بين طرفي المكان (عمدا تحتك فى الظلمة) فى المقطع السابق (و تحتك بملك الحجر) تمحلت صموية المواجهة بين خصمين عتيدين وانقضت من خلال الصفة والبناء الشعرى وبوجه الصراع الحتمية . وبقي الآن أن نتحدد (للحظة) التى تستمد فيها الطعنة . والحظة عريضة إلى عنصر الزمان المجهول ؛ لكنه هذه المرة ليس عودة من خلال كلمة (الليلية فى البيت ٦ ، أو الليلي فى البيت ٧ ، أو حين فى الأبيات ٨ ، ١١ ، ١٩) ولكن من خلال لحظة (فى لحظة تغفل فيها عن حساب الخطأ - ٤٩) . لقد ضاقت الدائرة حتى فى مجال الزمن ، وكان الصراع فى المقاطع السابقة قد أشار إلى الضعف الذى قد ينفذ هذا السهم ، إنها نقطة تمزق الكل وتمحوه إلى أجزاء ، وهى النقطة التى كانت قد اقتربت بالبطل من قاع المنون فى إحدى مراحل الصراع ، وسوف تظهر مرة أخرى . سوف يغتقت الخطر (البيت ٤٩) وسوف يشنت الخطر (إذ تعرض الذكرى تغتلى عريا المفاجئا) وسوف يمثل التوازن ، وفى هذه اللحظة سوف تدور الدائرة ، هذه الدائرة التى كانت من قبل تغلق وتفتح (تمازكت وافتتركت على محيط الدائرة) . وسوف يربط هذا التصير - تدور الدائرة ، والذى يتكرر مرتين فى هذا المقطع - سوف يربط الدائرة الفلسفية المجردة التى كانت محور الصراع على امتداد القصيدة ؛ سوف يربطها بالخزون التراثى فى ذهن الجماعة من « دوائر الدائرة عليه » . وإذا كان الشكل الدائرى الفلسفى قد انغلق ، فإن الخط المستقيم الفلسفى أيضا للمثل فى الحبال سوف ينصرف (تنبض تحتك الحبال مثلاً. أنبض رام وتره) وسين بفض الراس الورث فليس الحبل وحده هو الذى ينقطع ، ولكن السهم يخرج من مكمنه لينهى الصراع المتوتر على مدى سنتين بيتا مليئة بالنق والذقة والجرودة .

إن المشهد الحتمى الذى نفتح أعيننا عليه (الأبيات ٦٦ - ٦٦) يقودنا مرة أخرى إلى المكان بعد أن بلغ صراع « الزمان » مدها ، لكى نقف على بقايا المعركة وآثار الصراع ، وهنا سوف نجد أصداء العناصر التى أدارت محور الصراع على طول القصيدة ، فالضوء الذى ولد نشوان فى المقطع ، وهدمته ظلمة الليلالى خلال الصراع ؛ لن يغتفى حتى بعد أن يحسم الصراع ولكنه - فحسب - سوف (يرتبك الضوء على الجسم المهيب المرتطم) . والجزء الذى صار مع الكل فى لحظات الضربة ، سوف يبقى لكى يتلقى آثار الضوء المحطم (على السراخ للمهلل الكبير والقدم) ، لكن « الكل » الذى ظننا أنه صرح ، يعود بعد الفناء محتفظا ببقية من أكثر العناصر خلودا فى هذا الصراع ؛ عنصر الضوء ، حين يجترن « ابتسامة » مضيفة على الشفاء ، وحينما يبدو كأنه وحده هو الذى « حرف الأشياء » و « صدق النبا » وإن ذلك الانقلاب المفاجئ فى المشهد الحتمى ، يلعب بفلسفة القصيدة كلها إلى مدى بعيد وإلى أفق غير محدودة ، فليست نتيجة الصراع بين عناصر الإيجاب وعناصر السلب فى التكون المحيطة ، هى غلبة عناصر السلب بأساحتها المخالفة المتعددة كما يبدو فى ظاهر الأمر ، ولكن نتيجة الصراع هى البقاء لعناصر الخلود فى الكون ؛ « الضوء » و المعرفة ، حتى وإن تحطمت مظاهر الحركة الدارضة .

الصراع للحكم

مرة الإيقاع تختلف من درجة إيقاع « الحياة اليومية » ، وكل ذلك كان لا بد أن يفرض درجة من درجات التعبير ، تختلف عن تعبير الفكر العادي أو المسترخى أو حتى المنطقي المحكم ، ودرجة من السرعة والإيقاع في ذلك التعبير تناسب هدف الرحلة ومناخها ، ولم يكن ذلك كله ممكناً إلا من خلال ذلك « الصراع المحكم » في لغة القصيدة والذي حاولنا أن نفق على بعض أسرارها في هذا البحث .

هل هو لون من التناول ل تخلص إليه القصيدة من خلال بنائها الفني المتشابه ؟ قد يكون ، ولكنه ليس تفوقاً ولا ساذجاً ولا بسيطاً ولا فجاً بل ولا كاملاً . . إنه لون من الجمال الشاحب واللثة الظامنة كتمثيل الإغريق القديمة حين يبسو الجسد يتضجر جمالاً ولكنه متهور الزامعين ، ولون من الاقتراب من جوهر حقيقة الكون ، وهو اقتراب كان لا بد لكي نحملنا القصيدة إليه أن نمر بنا خلال غابات مكتفة وبحار عميقة وطبقات من الهواء لا تمهدنا خلال لحظات استرخائنا ، ودرجة من

هوامش

- (٣) من شعراء القرن التاسع عشر ، والنص الولود هنا مقتبس من كتاب « رومان جاكوبسون » « شأني قضايًا شعرية » .
(٤) حول دور الصفة في اللغة الشعرية ، انظر كتاب : بناء لغة الشعر ، تأليف جيون كوين ، ترجمة : أحمد درويش ، القاهرة : مكتبة الزهراء ١٩٨٥ (الباب الرابع) .

- (١) من ديوان : « مراثية العمر الجميل » ، انظر : ديوان أحمد عبد الحسي حجازي ، دار المعرفة ، بيروت ، الطبعة الثالثة ١٩٨٢ ، ص ٥٢٥ وما بعدها .
(٢) الترمنا في تجديد الأبيات وتوزيعها على الأسطر بالصورة التي وردت في الفيوان في الطبعة المشار إليها ، وهو توزيع يرمض الشاعر - كما قال لي - هل متابعته بنفسه قبل الطبع .

ملاحظات حول شعر حسن طلب

حسن طلب (*) شاعر متبحر وحده ، وهو لللك - وحده - شاعر مُشكّل .

من مآثره غير المتكورة أنه ليس مجرد شاعر متمكن من أداته ، وممتلك لتأصيله لفته كما لا أعرف غيره يمتلكها من الشعراء المحنّين ، ومن باب أولى الخدائين ، بل هو أيضاً شاعر مُنوّ ، وسعريّ الإيقاع ، حتى لقد وجدت نفسي أتساءل : هل أستسلم هذه الغواية ، أو الإغواء اللغوي الموسيقي ، أم أقاومه ؟ على أن المناط ليس في الاستسلام للإغواء - فقد يكون الانصياع للغواية أحياناً من حسن الفطن - بل في محاولة سير سره ، لها من شك يراودني في أن هناك سرّاً وراء هذا الطرب باللغة (والطرب في اللغة أيضاً هو شدة أسر الشجن) ، ولكن الأهم بكثير أن هذا الشدو باللغة ، والشجن بها أيضاً ، هذا الشغب الذي يَشْفُفُ شَغَفَ شعره ، ويفشو فيه بشكل لا شك في أنه فاضح ، كأنه السُعال حيناً ، وكأنه الشغب أحياناً - هذا كله إنما يلتصم ، وينصهر ، ويتلمج في معظم الأحيان ، برؤية ، أو إن شئت بتخيرة محددة واضحة وشاملة ، قد يشوبها هنا أو هناك شيء من استشكال أو غموض أو تأب على الوصول السريع ، لكنها ، على العموم من عمله ، تفرّض حضوراً حاداً .

وثالثاً : شعر البفسج (وهو الذي صدر مؤخراً في مجموعة شعرية أسماها الشاعر « سيرة البفسج » من مكتب كاف نون للمصحافة والنشر ، في أوائل ١٩٨٧) ، وكلّحن به قصائد الزبرجد .

وربما : قصائد النيل .

وعلى أي حال : شعر المواقف .

وليس هذا التقسيم ، بداهة ، إلا إجرائياً ، لعل من شأنه أن ييسر لنا استكناه هذا الشعر ، وما من حاجٍ إلى القول بأن الوشائج بين هذه الأفلاك قائمة ، وثيقة أحياناً ، وهفافة أحياناً ، ولكنها غير منبتة في كل الأحوال .

في السورة الأولى من شعر حسن طلب ، أستطيع أن أنسخ قصائده - وكادت أقول فرائده : « نجلده الحلم والحقيقة » (الكاتب فبراير ٧٥) ، وه نجلده أزل النار في أبعد النور (الكاتب يونيو ٧٥) ، وه أميره شط الخرافة (الخلال يونيو ٧٧) وواضح ، في الحقيقة ، أنها قصيدٌ واحدٌ متسلسل التطور ، وأن

لها الإشكال في هذا الشاعر إذن ؟

في ظني أن الإشكال - الذي واجهني على الأقل في قرائتي له - هو مدى التفرّق (أو التوافق) بين الإيقاع للبطن ، المرصّ إلى حد المخرج ، المرصّ إلى حد الرُفْغ ، ونسيج هذه الخبيرة - أو الرؤية - الكتيف ، الغليل أحياناً ، الغنى بجملة المستحقة في معظم الأحيان .

فلعل مدار هذه للملاحظات هو السعي نحو استقصاء هذا الإشكال .

نستطيع أن نتبين بسهولة خسة أفلاك : أو دورات ، يلوح فيها شعر حسن طلب ، متواشجة بلا شك ولكنها متميزة بعضها من بعض بالتأكيد .

فلنقل إنها أولاً : شعره في نجلده ، أو أميره شط الخرافة .

وثانياً : شعر المقياس .

حسن طلب من أبرز مؤسسي للجنة التلمية الشعرية وإضاعة ٧٧ والحركة التي نشأت حولها . ومن زملائه في هذه الحركة الشعراء : حلمي سالم ، جمال الصفا ، ماجد يوسف ، أحمد دويان ، عبيد نعيم ، وليد مغير . وقد شارك الشاعر ولدت سلام في هذه الحركة ثم استقل عنها بهجت وكتابات .

من مبتدأ سباه العرش العلوية حتى خاتمة الكرة الأرضية »
« أتشت إلى تصفين :

وكان زمان يمتد من الشفق الطلوس إلى الشفق الجاسوس
فقد .. أنا ما تأليت فليت وما ولبت فأقبلت »
أو ولاكت ولا كت ، ولاعت ولا مت »

وهكذا وهكذا ، بلا انتهاء تقريباً .

٣ - أنه عبر هذا الانشقاق ، أو هذه الثنائية التي لا ترحد عكناً فيها
أبدأ ، ينصح الشعر من حلم ما بالتجرد إلى بالانسلخ عن نضاد
الكون المشوق ، جنوح جنانين محلقين إلى ما فوق هذا الكون ، إلى
مبدأ أسمي يسميه مرة « شكلاً ليس يلدوم ولا يلبس » ، ويسميه مرة
« لوناً ليس يحول ولا يضيء » ، فهو إذن شكل مجرد ، ولون مجرد ،
وسوف نعرفه فيما بعد في دورة القصائد البنفسجية (أو مجموعة « سورة
البنفسج ») باسم آسور هو الشئ ، الشئ الذي لا يرتبط بجسدانية
البنفسج ولا حتى بما هو غير جسدي في البنفسج ؛ ولعلني أعود إليه
فيما بعد . ولكن لعل وصف هذا الحلم بالتجريد غير صحيح ، فلماذا
هو نابع من خبرة هذا الكون ، ومنطق منها ، هل هو ذلك التجاوز
الذي طمح إليه كل العشاق وكل الصوفية ، وعرفوا في آني معاً ، أنه
واقع وأنه حال ؟

٤ - إن هذا التجاوز ، والتضار ، والتماثل مع ذلك من طين
الأرض ، له وجه آخر لا يتعلق هذه المرة بالمرأة فحسب ، التي هي
الكون ، أو - إذا شئت - الكون الذي له صيغة أنثوية ، بل يتعلق
كذلك بذات الشاعر نفسه أو العائش - في مجلده تلك :

« أنا مرة ورائتي لحقائق راودت أصدافها ..

ثم راودت الكل راودت لبعاضه

رايتك غير تنتهي الضطاف »

أو مرة أخرى :

« أتبرأ من أوصالي وصفاً وصفاً ..

أجزأ من أنصالي نصفاً نصفاً ..

ثم أواصل تطوافي حول مدار الصيرورة »

من الناحية التقنية البحث سوف أشير إلى صمتين أساسيتين : لا في
هذه اللوحة من قصائد حسن طلب وحدها ، بل في شعره كله -
أولاً ما هي هذا الالتئام بالحرف ، سواء كان ذلك في رمزية الحروف
المستخلقة نفسها ، وهو يقول مثلاً : « نجحس أفتدبيل يهوف
التطور/ تور ، تار ، تور/ أربع سبات في هاتين وأمان على
واوين » ، أو في اتخاذ الجنس اللفظي والجناس للمعنى أداة أساسية في
التقنية . وثانيتهما هي تسخير المصطلح الفلسفي من أمثال الفروغين
والخزان والأبيرون وهكذا . وفي كل هذه تفصيل لعلني أعود إليه فيما
بعد .

يبيح لي تعليق واحد على هذه اللوحة من الشعر ، أو - إذا شئت -
على هذه القصيدة الواحدة للتصديق : أن حسن طلب هنا يقترب حقاً
من روح الشعر الحدائلي المعاصر ، بقدر ما يتبعده عنه - بقدر - في
قصائده الفيسفيسائية ، بل في معظم دورة البنفسج والزبرجد ،

الخبرة الشعرية هنا واحدة . وأظن أن هذه الخبرة هي نفسها جسد
شعر حسن طلب الأساسي .

إذا ما تكلمت من الخبرة الشعرية فكانني أغامر بنفسي في أصعب
وأدق ما في الشعر ، وأكثر استحالة ، وهو التأويل . وأضح عتدي
تماماً أن الشعر غير قابل للتأويل . الشعر بطبيعته ويتعريفه خبرة
تواصل مباشر ، إما أن يأتيك كما يأتك الوحي ، كأنه التذلل ، وإما
أن ينال عتك بجانبه ، نهائياً ، ولعلماً . ومع ذلك ، فلا حالة إن أتت
تكلمت عن الشعر ، في مرحلة ثانية ، (بعد أن تكون قد خبرته كما
ينبغي أن تجربته في مرحلة أولى هي أيضاً لخبرة في نهاية الأمر) -
لا حالة من أن تأوله . وغنى عن التكرار أن هذا التأويل - إما كان
حظه - ليس هو الشعر ولا أي شيء قريب منه . لعل قصصه أن
يكون عاملاً مساعداً - أي كانت قيمته - في العودة إلى خبرة الشعر ،
مرة أخرى وأخرى ، لا لاستجلاء غوامضها - كما يقال - فحسب ،
بل للذهشة أمام أسرارها .

أستطيع إذن أن أقول إن الخبرة في هذا الفلك من شعر حسن طلب
خبرة عشق ووجد ، ليس موضوعها المرأة فحسب ، بل الكون في
صيغة المرأة ، فهي إذن خبرة صوفية بقدر ، وميتافيزيقية بقدر ،
وليس بعيدة عن خبرات نعرفها (أو نظن أننا نعرفها) عند ابن
عربي ، وابن الفارض ، وأضرابها ، وإن كان لا شك في أنها خبرة
هذا الشاعر بالذات ، في تفرد بالذات ، في انطلاقه من صياغة التقاطع
والاجتماعي الخاص به - وبيننا ، نحن معاصريه .

من السمات الفارقة لهذه الخبرة ، من غير ترتيب ومن غير تفريق :

١ - أن العشق قائم ومتوهم معاً ، متحقق وموضع للسؤال دائماً :

« وأنا أسترعج على صخرة الوهم .. »

« تميت لو أحيتك أجرب ليك هوى الشجرة »

« وسبحان من يسير بك يا حبيبني إلى الفعل من

الغوة »

« أنا لم أحقق نيلها ولا قلت بحلقني في حبيتك ،

ولا هي ردت عات يدك وضمتني »

« يتجلبج المرح والبد ، هذا هو الحب ، تلك هي

تفاصيله المصطفقة »

ثم هو يهيئ إحدى مقطوعات هذا القصيد الواحد بيت ابن
الدعية :

« وقد خفت أن يفلان لوت يفت »

« وفي النفس حاجات إليك كما هي »

٢ - أن العشق منشق على ذاته شقين لا تتنام لها أبداً (إلا ،
ربما ، بقوة الشعر نفسه ، لا بعلية الخبرة التي ينطلق عنها هذا
الشعر - وهو أمر آخر) . والانشقاق قائم دائماً بين الجنة والنار ، بين
الروح والصمت ، بين البذل والذل ، « ما بين زرقه وجه الخليج
وظلمة ذات » ، بين الزمن الطفل والزمن الشيخ :

« مسخرة الطين على الأرضين أبهى من ندى السموات .

ونار الصمت أشهى من رطوبة الحوار »

ولا يعود إلى هذا الإنجاز حقاً إلا في قصائد الليل وفي آخر أعماله السمة بالمواقف .

لعله يتعين على الآن أن أواجه إشكالات إيقاع الترتيب والمزج والتنمعة ؛ وهو ما أسميته ذات مرة بغاؤه الأرابيسك في عمل هذا الشاعر الصانع والمُلهم معاً .

لا جدال في أن من عبقريّة العربية - على الأخص - حفاوتها بالحرف ، وحديثها ، بل حرصها عليه ، إلى حد التحفظ والتقيّد . ولا مجال هنا للاعتراض بأن العربية ليست واحدة بل عريبت متعددة ، فهذا صحيح ؛ ولكن كلامنا ، على نحو ما ، احتضت بالحرف ؛ وأظنّ صحيحاً أن العربية قد حفظت وصالت تلك الشحنة السحرية التي كانت تحملها اللغة البدائية ، وأنها طورتها ، وفُتّرت إمكاناتها ، ثم تجلّد بها الأمر ، في عصور التردّي ، إلى نوع من التوثيق والتوثيق والزينة الزائلة بكل ما فيها من زيف وزيف ، وهو ما حدا بنا أخيراً إلى التريّس من عود هذه الظاهرة والحشية أنما ليست إلا مجرد لعب بالأنفاظ لا يعنى شيئاً . ونحن نعرف أن ما نسميه بعصر الإحياء الحديث للفصحى انتهى على السجع والجناس وسائر ما سمي بالبديع ، خصوصاً بعد أن تدهور ذلك كله في النهاية إلى تكلف وتمسك لا يكاد يطلق . ليس في هذا كله جديد . لكن الجديد هو ، حقاً ، أننا أمام انحصار جنوبي لسلطة الحرف في إبداعنا الحديث ، لا عند حسن طلب فحسب ؛ فلهذه من للعرف أتى قد دُفع في دفعا في مسار عمل الإبداعي نفسه إلى مناطق عميقة من سحرية موسيقى الحرف . ومن ثم فسنمنا أن نكلم من ظاهرة الحرف عند حسن طلب ، فليس ذلك من موقع المعادة ، بالتأكيد .

ولكن ... ومن واقع المعاناة والانتان معاً ، هل أن أضغ الحذّ ، بقدر ما يسعى النظر الأمين ، بين الانسياق لسحر سراب خائيل لا يبين مجاه ، والاضمار أمام قوة كائنة متفجرة في حنايا الحرف . هل أن أترقّ بين سعي لأصبح منبث من اتّباع حقيقي لعمور المهوى بين اللغة والموسيقى البحت ، بحيث يكون لإيقاع الكلمات دلالة مزجوجة ، بل متعددة ، على المستوى الصوتي والمستوى الدلالي معاً ، من ناحية ، والاضمار لترقيص سهل وضحل ، أو إن شئت الانزلاق لغويّة تركيب وحدات فيسيائية لأمّة لا تتحدى عمقها السطح ، وهي غواية لأنها حلوة ، بل حلوة ، هذه الترتيبات والأعمامات . وما أروع الشاعر أو الكاتب أن يشكم جرحها به نحو التردّي إلى البحث الصراح !

هذا ، إذن ، كلام عام .

فلذا واجهنا ما فعله حسن طلب ، فاهترق أتى قلق أشد ما يكون القلق ، مفتون أشد ما يكون الاقتناع ، وغاضب أشد ما يكون الغضب معاً .

فليس لي ، ولا لأحد ، أن يقول للشاعر ماذا ينبغي عليه أن يقول . ولكني لأملك ، بعد طول تعليل للنظر ، إلا أن أجد في قصائد مثل « فيسياء » و « قد استهل بها ديوانه الصائغ مؤجراً » و « سيرة البتسج » و « دعوة الملقق » و « نداء الملقق » ، قدراً من الإصراف من الشاعر على نفسه وعلمنا في الانسياق وواء سحر الحرف

السطحي ، كما أجد ذلك في مقاطع من البتسجات ومن « الزيزجدة الأساس » :

« هل عزة لم زينب ؟
فيكون الشعر قد اطلوب » ..
« هل حيلة لم ليلى ؟
فيكون العمر قد اطلوب ،
« هل وردة لم سوسن ؟
فيكون الشعر قد احسوسن »

فلنقل ، إذن ، إن ما أسميه بالقصائد الفيسيائية - وهي كذلك باعتراف الشاعر نفسه - لها ما للفيسياء من رونق ، وبالتأكيد ، وليس لها من عمق . ونقل إن خلاصة الحرف قد جارت على نسج هذه القصائد (وهي خلاصة ، بالمعنيين كليهما) ؛ فليست هذه القصائد مجرد لعب بالموسيقى السهلة الإيقاع (حتى لتكاد أن تكون أحياناً متوقفة ومن ثم عملة) ، بل هي من شيرجدا لم تحمل ومضات برق ليس كله بالحليب ؛ فتحن أمام شاعر ، في نهاية الأمر ، معها عليه الصانع أحياناً على أموره .

ثم نأى إلى البتسجات (أو قصائد « سيرة البتسج ») فلذا لفتنا بها قصائد الزبرجد ، ثم لنا الجرم الأكبر حجماً وجسماً وأهمية ، في شعر حسن طلب .

ولذا صبح أن « نجلاء » قصيدة واحدة ، صبح كذلك أن « البتسج » ديوان واحد ، إن لم يكن قصيداً واحداً .

من الغريب قليلاً ، أن أول ما نشر من دورة قصائد البتسج بقدر على ، تلك القصيدة العربية - كما قلنا - كاتل ما يقال - بشكلها المنهني المرسوم ، وهي قصيدة « بتسجة للجسيم » ، المصروفة بالقصيدة الثالثة . وفي ظني أنها عمل غير مهم ، وأن سوداويته وحيثية (حيثية بكل المعاني) ليست أيضاً بذات بال ، فهي سوداوية وحيثية غريبة عن جعل جسد شعر حسن طلب ، لا تكاد بل لا نجد له صدى في قصائده الأخرى التي إن امتازت لبّس من الفرح بالشعر نفسه ؛ ووجه - معها كان متعلّقاً بالألوان والأنغام ، وهي بداهة نقائض السوداوية والحيثية التي تجد لها أفضل تعبير في الجلف والزهادة وكأية أكثر الكلمات جُلباً ورتابة . وفي واقع الأمر ، لا أنفي أنها ضُيبت على أن تتأمل مع هذا العمل ببجيلة . هل كان حسن طلب يمايلنا ، خفية ، بهذا العمل ؟ وهل في هذه المعالجة نفسها إشارة ساخرة مكتومة للعبثية نفسها ؟ هل يمكن حقاً أن نأخذ على عمل الجدل بيتاً مثل : « قليل والصياح وما تلاه / سواد في سواقي في سواد ؟ أو أن نأخذ كل هذه اللعبة مأخذ الجد ؟ لا أعرف .

أما « القصيدة البتسجية » و « ميتاليزا البتسج » فهما عندى مفصلتان من ثنائية واحدة ، هي حقاً قصيدة القصائد ، وحيثية الوحات ، وخرقة الحرائد ، ينص كلام الشاعر الذي سوف أسلم به ، عن طواعية ، ما دام الأمر يتعلق بشعره على الأكل .

فما البتسج ؟ لا نملك إلا أن نسأل . ولا يدخل علينا الشاعر أبداً ، بالإجابة .

وبدلاً عن السين والماء واللام والواو ، التي ربما كانت في « نجلاء »
تتصل اتصالاً مباشراً بشكل القصيدة وحده ، لأنها تسمى إلى تكرار
عند في جرس الكلمات ، من أمثال اللوروس والتانوس والتانوس
وغيرها ، فعمل في ليصاح الحروف هنا قيمة أخرى أهم ، تتصل
بالبلاغة الكائنة (وحدها ، ويعملها) في الحرف ، هل خراب
عبارات الصوفية القداس من أمثال ابن أبي ، إذ يمتحن للحرف
قيمة دلالية بل ميتافيزيقية مطلقة ، تستمد كتابتها من الخط والجرس
بالقدر نفسه الذي تستمد من موقعها في الوش ، وفي رصيده تراث
الأمة كله .

ولنتظر سريعاً في حروف هذه القصيدة المنصوص عليها ، وموقف
نجد أنها الياء ، والجيم ، والنون ، والحاء ، وقد جاءت كما يلي :

- ١ - أسلمني الطيف إلى الحرف فللت يآلاه الياء . . .
- ٢ - وتحصنت بإقليم الجيم . .
- ٣ - ونوسلت بزينون النون . .
- ٤ - كانت تبتيل في عراب الحله . .
- ٥ - ولاتبع الآن لجمهرة الطير بشكل الياء ومضمون النون . .
- ٦ - ثم : وتوهلت فأرجعني الحرف إلى الطيف فمدت لآلاه الياء . .

الياء التي تتكرر الرحلة منها إليها ، هي الغاية ، والمتنهي ، وآخر
الحروف الذي موق الآن نفسه أول الطيف ؟

أو ليست الجيم هي حصن الجلائد والجنادل الجوامد الجاسية ،
وهي إقليم الجفاء والمذهب والجمود ؟

أما النون فهي النواة ، سر الحصب والنياه ، والزيتونة المباركة ،
والحاء - في هذا المجمع على الأكل - هي عراب التحض ، وهو
عندهم التصيد وحزوه الخريز .

أريد أن أحتار عن انتزاع فلذ الشعر عن عضيتها الحميمية ، فلذا
ذهب في معنى لتنتزع هذا المذهب الصعب على نفس ، فلما ذلك
مسمى نحو استكانة أسرار القصيد ، ولكنه ، بداهة لا يحل عمله ولو
من بعيد ، وسوف يظل السر ، دائماً ، مستصياً على النقل إلى وسط
آخر غير الشعر نفسه .

وإذا كنت قد أخلت على الشاعر إسرائفه في الانسياق وراء سحر
الجرس الموسيقي ، في فيسفاياته ، لائق هنا ، من البداية ، أسلم
سجداً بمدى الانسجام والاتساق بين الحرف وما وراء الحرف ، بل
مدى التناغم والانسجام والتوقد . ومنها أزم الشاعر نفسه هنا بما
لا يلزم ، فهو هنا في مهرجان الترائيل والسجع العربي ، كما يقول في
قصيدة حمورية له . انظر إلى أمثلة في الطباق الناقص (الذي لا تكاد
تحس فيه نقصاً) :

« فتمطت وقلت ألا :

ما كل حبيب أسكب بعد استرسال .

سال

وتساءلت : لمن أشكو في جنى أو ترحالي

حلى ؟

هل أقول إن البنسج عنه هو تسمية أخرى لما أسماه الشاعر في
دورته الأولى « نجلاء » . أسيرة خط الحرافة ؟ هل هو هذا المنصر
الكوني الذي يتخذ صيغة أنثوية ؟ هل هو أقرب ما يكون إلى الجوهر
الحال في العرض ؟ وهل الخبرة الشعرية هنا هي نفسها خبرته
القديمة ، عشق صوفي حلواني ، ويوجد بالبحث من وجه الحقيقة عبر
مظاهرها الكونية ، أو بنص كلام الشاعر :

« القمص المشب النوح المرح الزينون لله

وي ! لكان الكون - اللون تيرج

فأعد الأزرق بالأحمر ثم توفيق

صار بنسج »

بل يكاد يكون هذا التأويل ساعلاً ، مقصداً عنه أين ما يكون
الإفصاح ، فهذه « استسلامة الحلال للبالد/ واستلهامه الغالب
للشاهد/ واستصمامة المذهب بالمداد/ واستجسامة الكثرة في
الواحد » .

أيكون البنسج ، إذن هو محل المطلق في النسب ، فلا لطلق قد
عاد مطلقاً بحتاً ، ولا النسبي مجرد عرض زائل ؟ أهذا جوهر الخبرة أو
على الأقل - أحد جواهرها ؟

فلنتظر مرة أخرى إلى انشغال هذا الجوهر على ذاته ، إلى ثباته
وازدواجته الثنين لا مفر منها ، الحلال والبالد ، الغالب والشاهد ،
المذهب والمداد فضلاً عن الطيف والحروف ؛ أزل النار وأبد النار
(هذه نجلاء ذاهية وعالدة بلا رهن) ، ثم الدليل للصمت والحلوى
الصوت ، الحلق والغاية ، السيلة الاستثناء والوردة القاتون ؛ عنصر
الماء عنصر الغمر ، الحلد والزمن الفرد ، وهكذا وهكذا تضرب
الثنائية والانشغال في نسج القصيدة كلها من غير انتهاء ، أو تقريباً من
غير انتهاء .

وهنا ، مرة أخرى ، لا تتفصل هذه الخبرة عن سببها الأساسية ؛
إنه عبر هذا الانشغال بطرف المسمى - الحليم نحو التجاوز والتعالى .
ما زال الفرق قائماً وأساسياً بين الكونية التي هي البنسج ، واللون
الذي هو ما وراء البنسج .

وما وراء البنسج يقع ، بالضرورة ، فيما وراء الزمن :

« فتهبات وصبرت تبتت ، بأن الحزن زوالاً سوزو
وأل ساؤل إلى فرح معلوم
في صبح معلوم/ من يوم معلوم/ من أسبوع معلوم
من شهر معلوم/ في عام لا معلوم »

العام اللامعوم الذي ينشئ كل معلومة التحديد الزمني ، طبعاً ،
ويبقى بالتجربة كلها فيما وراء تقويم الزمن .

هذا التجاوز - التعالي هو الذي يقول عنه البيت - المفتح :

« قلت الوردة حادثة ، قالت لكن العطر قد يم » .

ومرة أخرى ، كذلك ، نجد هنا شفرة الحروف ، ولعلها هنا أقل
استيعاباً واستيعافاً عنها في « نجلاء » ، فهذه القصيدة حقاً ، هي
« غاية الكلام في الغرام ، تلك آية الحتام » .

أو :

« وهتفت : تعالى .. إنَّ إلىَّ الأيلولة
بل ولعلك كنت المجهولة في
فأقبى عرس الحس
أدبى من الأديب
أجابته : أنَّ ربَّ الهمم
« وجعلت .. هلال من غُر صُلَّتْ عيالي
يال !

أو :

« وتعللت وقلت ألا
ما كل حبيب قصر عن ود مقال

قال :

أو :

« قلت : دهيش
إن أنا إلا نغم متفاني
يصدر عن طير فاني
يحضر في ألباني
أو :
« وتعللت وقلت : ألا
كل بعيد ينعكس على مرآة

تبت

وتفعلت وقلت : سأفوق في دهر ملال
فاني ،

• • •

أما « ميتافيزيقا البشع » ، فالمصداق الثاني من ثنائية البشع ،
لهي وإن كانت في طي -- تعلقاً على القصيدة الأولى ، وشرحاً لمتنها ،
فلها -- مع ذلك -- قيمتها القائمة برأسها . وإذا حاولنا أن نستخلص
من هذه القصيدة ، ما البشع ، عرفنا أولاً أنه « عنصر أول » ،
« ماضٍ ومستقبل » ، « وجه من الشوق مستبسل » ، وأنه
« فاعل وفعل والمستعمل » ، كما عرفنا : أن البشع شك وحق
وجبل المعرفة ، وهو حبيب وشيمة قيمة وحضور مترج ، وهو مشترك
دم الكون ونار الصحارى ونور الخيام ، وبيعة لا آساف ، وأنه إليه
يُنتهى ، ويستطيع التفات إلى أي حزن وتعلل حل كل نفس . وليس
إلا البشع يمكنه الغرض خلف المعالي ، لأنه برهان نقي ، وهوان
وصحى ، وإعلان رأي ، وتكسب منج ، ثم إنه فاعل وفعل ، وفي
ملكوته تتوازى المئات الفئات وقد تبطط الطبقات وترقى ويقال بعضها
بعضاً لثبتي ، وأنه شك يقين حك ومبتدأ وختام وبسك . ولحسن
الحظ فإن استخدام المصطلح الفلسفي هنا ، جاء في العناوين الفرعية
للقصيدة ، وليس عما يدخل في قلب القصيدة ، وليس مقصداً على
نسيجها ، كما ربما كان كذلك في مواقع من قصيدة نجلاء .

• • •

أريد فقط أن أعقد مقارنة سريعة بين هذا « الكمال » التلقى للتمثل
الموزون في ثنائية القصيدة البشعية وميتافيزيقا البشع
(والبشعيات كلها بعملة) ، من ناحية ، والتلفيق والموزان والبرام
التي -- على ما قد يبدو على طرفاته من شواكب -- في قصائد نجلاء .

ولا أنفي على الغاري ، أنه على مهابتي للكمال وإجلاله ، فلما
أصغر ليثاري وحسب للكتابة المحتشة . هل أقول ، مرة أخرى ، إن
« الكمال » أو مقارنته تصدق ، لأن النقص (سدام) من مسمى
الكمال . هو الإنسان ؟ وكان في « الكمال » أو مقارنته نوعاً من
التجرد والصرامة ، أحب إلى منها شروح القلب والروح والجسد
أو -- على الأصح -- جروحها . لكن ذلك -- في نهاية الأمر -- اختيار ؛
وما من شك في أن اكتمال التقنية هومو غراسي للفن ، غير أنه --
أعز فاعل -- وكأنما يُطلَق ويحكم وتجاه يقضي فيه القضاء الأخير .
لم لا يترك في ثغرة من قصود هي مرآة قصوى الإنسان ، التي مهما
عرفته فزني لا أسلم به ولا أسلم له أبداً ؟ أي أني -- بعبارة أوضح --
أؤثر قصائد نجلاء ، مرة أخرى ، على غيرها من أعمال حسن طلب ،
لأنها ليست كاملة ، ولأنها على طريق جليلة الكمال .

يبقى أن في لغة الفلكين من القصائد كثافة عتشة ، وأن اللغة --
الحجاز ، بكتانتها نفسها ، هي اللغة الكشف ، وهو كشف يتجدد
ويتسع أفقه وعمق غوره كل مرة ، في حين تكاد اللغة في قصائد
الضيضاء تكون شفافة ، ليس وراء زجاجها اللامع الصفتيل كثير
شيء . فلذا كانت قصيدة البشع الثنائية تبرجاً ، أو لفتل توجهاً
واضاعة وإشراقاً ، فإن قصائد الضيضاء ليست أكثر من تهرج .
على أن دورة قصائد البشع ليست أحادية الاتجاه ، في نهاية
الأمر .

لفتل إن الفعل يستدعي رد الفعل ، أو إن المد يعقبه جزء ، أو إن
البناء الموسيقي يتضمن حركتين متراوحتين من الصعود والهبوط .

أو فلنتذكر بيته الأول من « نجلاء الحلم والحقيقة » : « فلأجني
خيول الغرام انقلقت إلى ساحلين » ؛ فهذا الشاعر دائماً غريب بين
ضفتين ، يعلم بالضفة الواحدة .

والضفتان ، هنا ، هما البشع وقصد البشع .
ففي دورة القصائد البشعية (سيرة البشع) ، نجد « بنسجة
للوطن » (١٩٨١) ، و « في عروبة البشع » (١٩٨٢) ، و « ضد
البشع » (١٩٨٣) ، و « البشع بسجة الحنون »
(١٩٨٢) ، و « بنسجة الختام » (١٩٨٣) ، وهي كلها بما يمكن أن
ينتظم في سلك قصائد الغضب على البشع ، أو -- باختصار -- هي
قصائد الغضب .

والغضب هنا هو غضب اللوطن وعليه ، غضب للمروية وعليها ،
غضب للجماعة وعليها ، كما أنه يقس القدر غضب للذات وعليها .
« بنسجة للوطن » ليست إلا رغبة للوطن وعليه أيضاً :

« تشييب الوطن / حين تزهز في أسميكها وردة من
صبي / وردة سدة / وقصيد وعيد / فلا تنسني /
يا بشعني المختل / إن ميمادنا لم يمن .. بلدة هجلة
علة / وردة فرحة سدة / هجلة ملة / شدة ، حدة /
صعدة رعدة رعدتنا / .. الأمان الأمان » .

فلذا كانت الرقية ، كما نعرف ، هي السعي إلى السيطرة على الكون
بالكلمات ، إلى تغيير مجرى الأحداث بالانقاط ، فهذا ، كما نرى ،
استجدجها .

فانتظر الغضب يتصاعد في « في عروبة البشع » قليلاً قليلاً ،

حين يقول الشاعر :

« شَيْهَتُكَ بِالذُّلِّ الْعَرِيَّةِ
وَحَقَّتْ : أَلَيْهَا الذُّلُّ
فِي الذِّلِّ الْحَالِكِ مِنْ أَوْسَى لَكَ
أَنْ تَدْعِي أَسْوَكَ تَقْصِدُ حَالِكَ ؟
مَالِكَ طَبِخِكَ طَالٌ .. وَحَرْشُكَ مَالٌ
وَجَيْشُكَ لَيْسَ بِقَاتِلٍ .. بَلْ بِقَتْلٍ
وَلَفِيزِ سَوْدَائِكَ سَهْمُكَ لَا يَصِلُ
رَأْسٌ : كَانَتْ أَقْوَاكَ أَقْوَى لَكَ
أَوْ أَحَدُكَ أَعْمَى لَكَ
فَلْيَبْرَأْ مِنْكَ الْآثُونَ وَيَلْمُكَ الْأَوَّلُ » .

« وَلِذَلِكَ لَا يَسْتَطِيعُ الْبُضْعُ أَنْ يَنْجُمِلَ
وَلَا أَنْ يَسْتَهْلَ
وَيَكْبُرَ دِيَابَةُ لِحُورٍ وَسَيَّاتٍ وَالْقَدَمُ
يَصْعَدُ صَوْبَ الْجَلِيلِ .
الْبُضْعُ لَا يَذْهَبُ ذَلِكَ الشَّرَفَ الْمَكْنَى / الْمُسْتَحِيلِ .
حُلْ بِوَسْعِ الْبُضْعِ
أَنْ يَكُونَ الْبَدِيلُ
فِي زَمَانِ الْبَرَجِ
وَالسُّكُوتِ الذَّلِيلِ ؟ ! »

عل أن ضد البُضْعِ تنهى بفقرة ملتصقة ، كأنها يعيد فيها الشاعر
للْبُضْعِ قيمة الأولية ، عل خلافه ، وكأنها يقول لنا إن هناك ، في
النهاية ، بتفسيحين ، إحداها عشرون ، والأخرى هي الأولى ،
السر ، البهجة ، والحُب ، والكون الأصل .

ثم انظر الغضب كيف يؤوب إلى حزن الفجعة والفقدان في
« بتسجعة الحقام » :

أما قصائد الزيرجد الثلاث فهي أيضاً من قصائد الغضب . ولم آتِ
بشيء من عندي ؛ فهو يسمى إحداها ، صراحة ، « زيرجدا
الغضب » (المنشورة في المجلد الثالث عشر من مجلة « إضاءة » ،
ديسمبر ١٩٨٥) ؛ وهو غضبٌ حاصفٌ لا يُقْبَلُ ولا يُلْجَأُ ، ولا مني
عندئذ من أن يجعل بكلمات الإذانة القاصصة للظهور ، صريحة
وبمباشرة وفجعة ، دون تزويق ولا سعي للجمال عل أي نحو كان ،
كأنها دفقت التلويح . هل تنفر للجمال هنا أنه تحت ضغط الغضب
وقسوة وطأته قد تخل عن الشعر ؟ بل قد تخل حتى عن سلامة النظر
(الفكري) إلى الأشياء ، وسوى الأرض حالها وسالها ، ويجعل
العرب كلهم سواء ، وإن كان في النهاية لم يتخل عن أصل تحاليل
بعيد ، فكانه بذلك أعاد الأمور إلى نصابها .

« لَمْ يَبْقَ مِنْ مَعْرِ سَوْفَ نَعْرِهُ
يَاطِلًا لَا تَكَادُ نَعْرِهُ
مَشَتْ بِدِ الْوَتِ فِي مَرَامِهِ
وَأَسْلَمَتْهُ لِسُلْبِ يَحْرِهُ
وَحَلَّتْهُ الدُّعْرُ فِيهِ آيَتُهُ
حَبِيبُكَ مِنْ مَحَرٍّ مَا يَخْلُقُهُ »

وهي فقرة تأتي تحت عنوان « هُم » .

ثم انظر الغضب كيف يبلغ ذروته في « ضد البُضْعِ » حتى ليكر
الشاعر عل البُضْعِ كل رواء ، ويخلع عنه كل قيمة ، ويمنى عليه
بكل سواؤه وهورؤه :

« الْغُلْبُ مَعْتَمٌ ، وَأَنْتَ لَا تَعْمِيهِ
وَالذَّلِيلُ لَيْلُ تَوَامٍ
وَكُلُّ شَيْءٍ ذَاهِبٌ وَأَنْتَ لَا تَجِيهِ
وَسَالَتْ الْفَسَادُ وَالْكَسَادُ وَلَمُوتَ الْبَطِيهِ
فَالْإِلِكُ - وَتَكُ حَيٌّ
أَيَا الْبُضْعِ الرَّدِيهِ » .

و :

« زَمَلُونِ زَمَلُونِ بِخَاصِ الْأَقْرَبِينَ ، وَخَاصِعُوا مَلِيًّا
مَلِيًّا فِي حَضْرَةِ الْبُضْعِ اللَّذِينَ ، ثُمَّ اتَّكِرُوا كِي
أَوَاجِهِ الْأَتَّةُ بِالْأَتَّةِ ، حَتَّى إِذَا أَنْتَ فَاتَكَمَّلَ عَلَيْكَ
أَنْتَ وَانْقَضِيَتْ أَثَانُ ، فَدَعُونِي كِي أُرْمَزَ لِمَلَامٍ
بَطِيٍّ ، وَلِلْحَزَنِ بِسَحْتِي ، وَلِلْخَرَابِ بِطَانُ ، حَتَّى
إِنْ رَمَزْتَ فَاتَكَمَّلْتَ عَلَيْكَ رَمُوزِي ، وَانْقَضِيَتْ
مِرْمُوزَاتِي ، فَطُورُونِي كِي أَسْمَى الْحُبِّ سَرَابِي ،
وَالْوَطَنِ يَبِيًّا ، وَالْخُضُورِ خِيَابِي » .

في سياق قصائد الغضب سوف أضرب الدورة الرابعة من شعر حسن
طلب ، وهي دورة « التلييات » .

ظهرت « في البدء كان التيل » في المجلد الثالث من مجلة « إضاءة »
٧٧ ديسمبر ١٩٧٧ ، ثم جاءت « تيلية مزدوجة » ، مايو ١٩٨٣ ،
« وتيل السبعينات يتصلحت عن نفسه » في المجلد الثالث عشر من
« إضاءة » ٧٧ ، فبراير ١٩٨٥ .

« في البدء كان التيل » قصيدة تنتمي ، في حسي ، إلى مرحلة
الكثافة والقرامة ، والتنفق والفسور ، وبشجان الغم ، واحتشاد المائدة
الشعرية . أما المزدوجة فامتازت عما إلى مرحلة الغضب ،
لكن الشعر هنا لم يتخل عن الشاعر في نهاية الأمر .

« في البدء كان التيل » قصيدة من فرائد هذا الشاعر ، ومن فرائد
الشعر العربي الحديث كله ، في تقديري . وهي ليست بالقصيدة التي
يمكن نفضها ، وتستغل تحفظ بأسرارها مها تُلْمِزُهَا الْمُتَكَلِّمُونَ . وهي عل
أنها تتخذ أسلوب التجري بين الشاعر ومناه الجميلات الخبيات
البلال يوحين إلينا ، في رفعتين مصاً ، وفي أنشوتين الجسامة ،
بائين . عل نحو ما - رامزات إلى جماعة معاني الوطن والوطن
والحقيقة والمرأة ، وأهن تسمية أخرى ، ولكنها أكثر خيمية ، وأكثر
جسدانية ، وأعمق حسية - تسمية أخرى لنجلاد أول للبُضْعِ ، في

ومن الشائق ، حقاً ، أن نحمد الشاعر في قصة هذا الغضب
والتبرجح للدلائل لا ينسى أن ينسج أحباله اللغوية ، كأنها هو يسجر
اللغة فقط يريد أن يستنشد شعره ، فيها ، من مصيدة الكلام المباشر
التقري ، ويكسبه البعد الجمالي (هل هو هنا) فقط ، بعد
زخرفي ؟ (الضروري للشعر :

الاحترام كله اختيار هذا الشاعر وإن كنت أسف له . وليس معنى هذا أن الشاعر قد أحجم أيضاً عن الاعتراف من ثمر التراث ، وبخاصة التراث العربي ، على العكس تماماً ؛ لكنه يحول التراث العام إلى تراثه الخاص ؛ فها من سبيل أخرى في هذا السياق . انظر مثلاً قصيدته المحورية « محاولة في تأويل حبيب حبيبي » :

« قاصداً سقاة عينيك .. وأصمت :
مهرجاناً من ترائيل .. وسجع عروى
وجاهراً نهائلاً
وحواريون فيهم .. ونبون يقولون وقوم
قاصداً كنت .. وأنظر :
مديبان وغفط وإيران وباب مكلى
وحصانان .. وحويان تركيان بالباب ،
وقوسان وسهم

قاصداً كنت .. ومازلت .. وألس :
طيساناً فيه ووشى .. ودمقس موصلاً
وتصاوير ونقش باليل
صبيغ في هيئة جندي كبري
وخرم يستجم »

وأيضاً :

« أغلداً كنت .. وأكتب :
سبيباناً لزموئى .. وفيداً بهانين
وولدان ينادون : تعالين إلينا
ومواهب هوى تبت ..
ولمحرى ستم

أغلداً كنت .. ومازلت .. وأرسم :
كهرمان وقوارير ورواق وأضغاث من الدليل
وماء كهر باني ، وسفان يمانان ظلاً لم يسلا
وعتاقيد ضباؤ تترامى ..
خلف حيم »

فهذه ليست الفاظاً ترص ، بل هي قيم نحيا .

لم يبق لي إلا أن أشير إلى ثنائية « مواقف أبي علي » ، وهي ثنائية لا انفصال لأحد جزئتيها عن الآخر ، في ظني . وفي ظني أن ها ، بالضرورة ، بقية .

وليست صيغة اللواقب - هنا - مهمة جداً ؛ فهي صيغة قد جلبا إليها كثيرون من الشعراء اللحدنين ، متأثرين - كما هو معروف - بمواقف النقرى وخطاباته التي كانت لها فعالية أساسية في الشعر الحدائي المصري ، إنما المهم طبعاً هو توظيفها . والمحوار الذي يلعب بين كائن علوى وكائن يصور إلى أن يكون علوياً ، (ومن ثم يتحقق له على الفور جانب من العلوية) يأتي في سياق الصحيح .

غير أننا هنا نشهد حقاً ختام دراما البشع ، بعد أن شهدنا تطورها بين المد والجزر . ونحن هنا بإزاء تسمية جليدية للعصر نفسه الذي عرفته باسم نجلاء ، أو خيالات النيل ، أو البشع ، نجده هنا

معجم هذا الشاعر . أما النيل فهو يوحى إلينا بأنه العنصر الذكوري ، أو الأناثيم الذكوري من هذا الجوهر نفسه ، جوهر الأرض الوطن الحقيقة الذكر ، كما أن الشاعر يتوحد بهذا النيل الغنى المريق الذي له حضور أسطورة قائمة لا يحول نفاذها ، ولا يشجب حضورها - يتوحد به على الأقل في جانب منه .

« النيل أقوم الأزل
في البلدة كان وفي الختام يكون
إن النيل نيل خالص كلمي
حطاي كاحلام الصبايا ، أوحدي كالتمثيلية ،
وهو حد دمي الحميم - دمي الحميم المختزل . »

أما النجوى بين شعري هذا الجوهر الواحد (فمزلنا نعرف أن كون الشاعر إنشا هو نائلاً شقان ، وثمان ، وشكلاً ، وهكذا بلا نهاية لثانيته) - النجوى بين هذين الشقين تدور ، بموسيقاها البالغة غاية الرقص ، تحت ضغط لحنه مع ذلك ؛ تحت ضغط السؤال المستمر : تحت ضغط حزن شفاف ضارب في شفاف الشعر بما يكاد يشفى على الرأس وإن كان لا يبلغه .

موسيقى هذه القصيدة كاملة ، في تنوع إيقاعها وضبطه في الوقت نفسه ؛ في اتساقها للملح مع ما تقوله ، في عراقتها وحدانيتها مما .

وليس الحديث من معجم حسن طلب بما تستدعيه هذه القصيدة أكثر من غيرها عنده ، فلها المعجم - على مستوى اللغة فحسب - خصائص متميزة معروفة . هذا الشاعر لا يتردد - ومعه كل الحق ، وأنا معه - في ابتعاض ما قد يسمى أحياناً بالمهجور أو المحشوش ، من أحوال أزمان العربية السحيقة . وهو يزاوج - في توليف عظيم (في معظم الأحيان) - بين هذا المهجور والمستحدث . وإذا نحن نعرف - كما كنا قد أنسينا - أن في هذه العربية من القوى والطاقت الحادثة مالا تكاد نعرف كيف تمس حوائق ، دعك من أن نفجر شحنا ، فسوف ندرج سعي حسن طلب الخيل ، للغامر في هذه الطريق الشائكة ؛ فمن الذي يبرق الآن على ابتعاض كلمات مثل الداماء أو الفرند أو السلاواه أو صباه قرقف ، أو يعالير أو قزم ، أو الشجار ، وهكذا وهكذا ؛ ولكنني مع حسن طلب حتى النهاية ، معه حتى لو جاء لنا بيت قديم ينتهي بـ « الشعشعانات المراجيب » ! معه في أنه أثبت نهائياً أنه ليس عند الشاعر من لفظ مهجور ، وأنه بقوة الفن ما أجل أن يكون لغزاً هناك على تمام الأبهة أن يقدم حياً ، متدفقاً بالحلية ، من بين الأسماك ، بمجرد أن تلمسه يد الفن الإبداعية .

وللنأسية ، فهذا شاعر - مهما كان من غنى معجمه الشعري وكثافته - حرص على أن يقيق من رفعة هذا المعجم ، لكي يصفه ، لا أن يوسمه حتى لا يبعثه ؛ بمعنى أننا لا نكاد نتم ، بل نحن لا نتم حقاً ، على أية إشارة إلى الرصيد الذي طلنا إبتلح حتى انتهك انتهاكاً ، من الأساطير اليونانية أو الفرعونية أو العربية ، فلا سيفيف هناك ولا حوريس ولا عسرة ، ولا شيء من هذا القبيل كله . قد يكون في هذا الاختيار إلفار ، لا أدري ، لكني أوثر هذا الزهد ، أياً كان ، على استخدام غملاً حائلة أصبحت لا رصيدها من فرط تداولها . لا أعني بالطبع أن ألتصق من نتائج الأساطير التي لا يندد قد عاد لا جنوى فيه ، بل قد أعني العكس ، فمخساً ، ولكني أحترم

باسم السوسن ؟ فهل ذلك حتى يُنقِيه الشاعر ويُخلصه ويظهره من الأوشاب التي علقت ، ولئن تمحى ، باسم البنفسج ؟

أظن أن الشطر الأول من ثنائية المواقف هو موقف صوفي مرة أخرى ، لعل جوهره هو تجاوز العرض الزائل إلى مطلق الحقيقة الكونية ، وأن الشطر الثاني هو الموقف نفسه ولكن المطلق فيه هو الحق الخلقى المرتبط بهم الوطن ، الأمانة الكفيلة بإزاء عنة الوطن . وما من شك عندى في أن كل شطر منها يكمل الشطر الآخر ويعرفه ويثريه .

ونحن قد عرفنا مفردة الشئ من قبل ، في دورة البنفسج ، ولولمّا بدأنا التجاوز والتماثل عن الفاني المتبرج إلى الفائم للماثل ، إلى الجواهر الباقى ، ويال « موقف الشئ » . (نشرت في « الدوحة » ، مارس ١٩٨٣) ، مصداقاً لهذا التأويل . انتظر إلى هذا المنطلق :

و قال لى :

قِفْ تَمَلِّقْ حِكْمَةَ الشَّئِ

و قال آية

فَانْطَلَقَتْ سِبْجَةً أَحِبَابِ شِبابِ

وَانْصَلَدَتْ مِنْ دَوَاهِمِ سِبْجَةِ أَحِبَابِ صِبابِ

وَحِينَمَا جَزَتْ إِلَيْهِمُ الْحَبِيبَ

عَدَتْ وَلَمْ أَجِدْ سِوَى سِبْجَةِ أَثَوَابِ

وقلب طلب

فمزج الأثواب والقلب الملبّ ، قال لى :

المشق هكذا

وليس غريباً في النهاية أن ينتهى هذا الموقف بحكمة الحبرة وجماع التجربة ، فهذا الشاعر من عقلائه الثابتة أن الحوى المباشر ، والجلس المرعى ، أعظم وأصدق وأحق من الفاتنة العقلية للتدبر ، حل الرزم من عقلانية الصياغات عنده ، وقلة انصيابه لجماع الحوى وعمرارة المشق البدالى .

تنبهت ، وأنا أكتب هذه الجملة الأخيرة ، أن هذا هو فى النهاية سر إشكال حسن طلب ، وسر إبداعه .

إن سره ، بكلمة واحدة ، إذا أمكن ، هو جدائية التراث . كيف يمكن أن يصبح التراث ، بعد نقله نقلاً ، قيمة سبغة ، وليس عاكسة ، ولا سيراً في دروب مطروقة ، بل ضرباً في مناطق جديدة من الوعى والحساسة . وليس التراث هنا هو مجرد دُخْر اللغة ، ولا دُخْشة الحبرة الصوفية المعيشة المتجددة لأنها أبداً جديدة لا تُنقَل ، هو ذلك ، وغيره ، كما أنه بصراً يتجاوزات المقامات والزوايا ، ولكنه ... هذا ذلك كله ... استلهم أسسها ... يكاد يكون حسيباً ... لروح تراث هذه الثقافة كلها ، مستوعبة ومقطرة ومشرقة في الثقافة المعاصرة . ومن هنا تنق جداليتها الأصيلة ؛ لأنها غير مُتَبَتة ، والبيئة ؛ لأنها ليست محاكاة من السطح . هي أيضاً ؛ استلهام الغالب للشاهد . حل أن روح التراث ليست ولا يمكن أن تكون غالبة ؛ وهي « استصعامة الذاهب بالعاله » ، حيث لا ذهب ولا عودة ، حقاً ، بل ير من أسرار هذا الشعر المتجدد الجميل .

الرؤى المتقنعة :

نحو منهج بنيوي

في دراسة الشعر الجاهلي

تأليف : كمال أبو ديب

عرض : حسن الهنا عز الدين

إلى أنه ، في هذا الصدد ، لم يتح له الاطلاع على أعمال بعض النقاد في أثناء القيام بأبحاثه عن الشعر الجاهلي (ص ٩) . وهو يترك في المقدمة (ص ٧) لغيره من الباحثين مهمة القيام ببيان الاختلاف بين عمله وعمل لبي - شترلوس وإعطائه عمله حقه من المبادأة والريادة . ومع ذلك فهو يأمل (ص ٨) أن يستطيع في المستقبل إنجاز كتاب مستقل يتناول المناهج الجديدة في دراسة الشعر الجاهلي . . يضم دراسات لعدد من المحاولات المشيرة التي تتناول جوانب فردية محددة منه من منظورات نقدية جديدة . . إن هذه الجملة الأخيرة للمؤلف تتكشف - على مدى صفحات كتابه الضخم - عن لا شيء سوى إخفاء عدم اطلاعه على الدراسات السابقة والمعاصرة في مجال الشعر الجاهلي أو إخفاء عدم رضائه عنها لأنها مختلفة عن دراسته .

١ - ١ - ولأعط مثالا أو مثالين هنا ، يشم أبو ديب تقسيمه للأماط القصيدة الجاهلية على فكرة أن هذه القصيدة تتشكل في محيطين أساسيين : الأول ، محيط متعدد الأبعاد ، ومحيط ذو بعد واحد على أساس من كيفية استخدام الزمن . ويشير بعض الباحثين المعاصرين إلى أن هذه التفرقة تذكر بطريقة للمستشرق الألماني إرش برينلش (١٨٩٢ - ١٩٤٥) - وهو أحد أوائل الباحثين الذين حللوا القصائد في الشعر العربي القديم تحليلا آمبيا - تذكر بتفرقة بين « بنية ذات بعدين » و « بنية ذات منظور » (واحد)^(١) . ولكن أبدا ديب يكاد يتجاهل أية جهود سابقة عليه في تحليل الشعر الجاهلي ، في حين يقتضي المنهج العلمي في البحث مراجعة الدراسات السابقة والمعاصرة وبخاصة تلك للتشابهة مع المنهج المطروح من قبل المؤلف .

١ - ٢ - والمثال الثاني ما هنا هو إشارة الكاتب إلى الحاجة إلى دراسة تاريخية لتطوير برونز وحل المديح في الشعر الجاهلي وذلك لإمكان إعطاء فرضيته عن هذه الوحدة في بحثه صحيفة متماسكة (ص ٥٠٦ - ٥٠٧) وفي المفروض يشير إلى دراسة واحدة تستحق الذكر (وهي في

تصعب مهمة القيام بعرض هذا الكتاب لمعة أسباب : أولا ، لضعفاته (حيث تجاوز السبعمئة صفحة) وثانيا ، لزعم صاحبه في السطر الأول من المقدمة أن بحثه « يتلصق ... في سياق مغاير جلدريا للسباق الذي تمت فيه دراسات الشعر الجاهلي حتى الآن ... إلخ » . وثالثا ، لأن كاتب هذه السطور (وهو متخصص في دراسة الشعر الجاهلي كذلك) لا يكاد يوافق على كثير من النتائج والأحكام والملاحظات التي طرحها المؤلف على صفحات كتابه الضخم .

وسوف أحاول في الصفحات القليلة التالية أن أمعرض النشاط الأساسية التي أقام عليها المؤلف عمله . ولكن هذا العرض لا يسعى إلى تلخيص الكتاب أو نتائجه بقدر ما سوف يركز على الكشف عن تلك المسائل المختلف عليها بيني وبين المؤلف . ولعاني أوافق إلى نقل وجهة النظر هذه بصورة علمية كافية لأن توضح ما في الكتاب من مظاهر « الاستغزاز العلمي » دون أن تطيح بقيمة العمل وقبليته للتلصق في أي سياق .

١ - أما الملاحظات العامة على هذا الكتاب فتتلخص في أن الكتاب لا يكاد يعترف بدارسين قبله للشعر الجاهلي سواء من العرب أو المستشرقين . بل إن هذا الزعم يفرادة للعمل يصل إلى الجانب النظري كذلك حيث يؤكد المؤلف على سبقه للمنتظرين في النقد الفرنسي البنيوي في مجال تحليل الشعر . وهو في أحيان أخرى ، يشير

• كمال أبو ديب ، الرؤى المتقنعة : نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي البنية والرواية . أهية للصورة العامة للكتاب (سلسلة دراسات أمية) القاهرة ١٩٨٧ .

على تأكيد عدم أهميتها وعدم شيوعها على نحو ما هو متصور عند الباحثين الآخرين (الذين لم يسهم بالرة). كذلك فإن فكرته عن الرثاء والمجاء وعلاقتها بالأطالاق تظل في حاجة إلى شيء من محاولة التبصر والرؤى للعلاقات الممكنة بينها من جهة، وبينها وبين التقاليد الأخرى مثل «الطيف والخيال» و«الشيب والشباب» و«الظنن والحيلة» وذكر المرأة دون أي من هذه الموضوعات الأساسية في بداية القصيدة ذات البعدية متعددة الشرائع على حد تعبير المؤلف من جهة أخرى. إنه يصير - بناءً على إحصاءات أجراها - على أن الأطالاق ليست موضوعاً شائعاً في الشعر الجاهلي (يرغم أنها تظل في رايه بداية القصيدة المثلثة للرؤى الثقافية المركزية). وهو - في هذا الصدد -

يفصل الأطالاق عن بقية الموضوعات المشار إليها بالرغم من باعتباره بأن هذه الموضوعات التقليدية هي محل للوظيفة نفسها التي للأطالاق؛ أي وظيفة الزمن التيمرية (انظر ص ٢٥ و ٣٧٣ و ٤٧٤، وص ٤٠٣ و ٤٠٧ و ٤٢٢ و ٤٢٩ و ٤٧٧ وأخيراً ص ٦٧٠-٦٧٨) إنه هنا يكشف عن نوع من الهوى؛ إذ لا يدرك حقيقة بسيطة مؤداها أن القصيدة الجاهلية قد لا تبدأ بالأطالاق أو توردها في الإطلاق، ولكنها قد تبدأ بالظلمات أو الطيف أو الشيب أو المرأة، وتعمل البنية نفسها التي لقصيدة الأطالاق أو النمط نفسه (متعدد الأبعاد - متعدد الشرائع). وأو ديب لا يبدو أنه يدخل مثل هذه التفاصيل في إحصاءاته التي ساهمها ليدل على ضلالة التفاصيل التي تبدأ بالأطالاق في مواجهة قصائد البطولة (ذات التيار الواحد غالباً) أو قصائد الصعاليك (ذات التيار ذي البعد الواحد، والشرائح المتعددة لحياتها). إن الوصول إلى أية أحكام غائبة أو بناء أية استنتاجات بناء على مثل هذه الإحصاءات في الشعر الجاهلي لأمر مخيف بالخطأ: أولاً، لأن ثمة شعراً جاهلياً كثيراً ما يزال غامضاً (انظر مثلاً يحيى الجبري، قصائد جاهلية نادرة، مؤسسة الرسالة بيروت ط ١، ١٩٨٧ ص ١٥، حيث يشير إلى سبعة وخمسين شاعراً من ٢١٩ قصيدة ومقطوعة، تبلغ عدد أبياتها ٧٣٦٤) منهم المعروف للشهور وغيرهم في جزء واحد من و متنها الطلب، الجزء الأول. وانظر الكتاب نفسه)؛ وثانياً لأن الثقافة المركزية يفترض فيها أنها ثقافة سائلة، وبالتالي فإنه يفترض كذلك أن يكون الشعر للمهر عنها والداعي إليها أكثر كماً من الشعر الذي ينتمي للثقافة المضادة. فلماذا يحب الدكتور أبو ديب نفسه في الإصرار على بناء أحكامه على مثل هذه الإحصاءات الناقصة سواء على مستوى اللغة للوجهة بالفضل أو على مستوى الفكرة التي ينطلق منها المؤلف نفسه في تفسير هذه اللغة وتوجيهها؟ وأخيراً فإن دراسة قصيدة الأطالاق (من منظور بنيوي كذلك) تكشف عن أهمية هذه القصيدة في تشكيل وصي الشعراء في العصر الجاهلي بالعبور الحضري الذي كان مجتمعهم يصدده من ناحية، كما تكشف، من ناحية أخرى عن علاقة قصيدة الأطالاق بالرثاء، وهو أمر أنكره أبو ديب بإلحاح غريب على مدى بحثه الطويل^(٣).

٤ - فلماذا المؤلف من حين إلى آخر - على صفحات كتابه - يطرح قضايا عامة قد تغلب موازين الدراسة للشعر الجاهلي، ولكنه يطرح هذه القضايا العامة من داخل ملاحظات جزئية تراصت على شكل مفاجيء - على ما يبدو - في أثناء بحثه في الشعر الجاهلي. ولقد لاحظ بعض الباحثين المصريين اختلاف هذه الظاهرة السلبية إلى أبحاث بنيوية في الشعر العربي القديم تكثر بالدكتور أبو ديب على وجه الخصوص.

الحقيقة دراسة رديئة (١)، ثم يشير في هاشم تال إلى دراسة تاريخية للمرحلة السابقة للإسلام (ص ٧٠٢) متجاهلاً دراسة جيدة متصلة بهذه النقطة لربنا ياكور عن «الجزء الخامس بالنقطة في قصيدة الملح» (١٩٨٢) (انظر عرض كتاب هذه السطور لهذه الدراسة في فصول، مجلة النقد الأدبي، جلد ٤، العدد الثاني (١٩٨٤) (ص ٢٩٨ - ٣٠٠) ولعل تحليل قصيدة لثانية و«نص» فيها التعانك يكشف عن تفاصيل وحلق الغمر والمغمور في النص الجاهلي الواحد تداعلاً معقدًا ينبغي الكشف عنه قبل تقرير التوازي بين الوحدتين وتطور كل منهما في سياق تاريخي واجتماعي متميز، على نحو ما يلحظ إليه المؤلف^(٤).

٢ - والملاحظة التالية تتصل بالقصيدة الأساسية في هذا الكتاب. يصرح المؤلف أن هذه القصيدة «هي بنية القصيدة» (ص ٥٠) والمؤلف ينتهي في كتابه إلى إضمار أي بنية لثابتة للقصيدة الجاهلية ويصف الحديث عن مثل هذه البنية بأنه «حيث يفترض إلى أدنى شروط العلمية والمعرفة الشمولية» (ص ٥٤٩)، على حين أن البنية لثابتة هنا تشير إلى تحديد ابن قتيبة في نفسه المشهور لطريقة الشاعر [الجاهلي] افتراضاً [في تشكيل قصيدته على المستوى الرأس]. كذلك تشير إلى تسليم بعض الباحثين للمعاصرين بكلام ابن قتيبة في هذا الصدد. وسوف نتناول تفسير أبي ديب لنص ابن قتيبة في موضع تال في هذه المراجعة. ولكننا نريد هنا أن نلفت النظر إلى أن أبا ديب قد وقع في مأزق إذاً إيمانه بوجود بنية للقصيدة جعلها القضية الأساسية في كتابه من جهة، وإزائه الكشف عن بني متعددة للقصيدة الجاهلية، من جهة أخرى. فهو يبدأ كتابه في إصطلاح النمط ذي البعدين من القصيدة الجاهلية أهمية خاصة لأنه كان على مستوى الوجود على شفا السيف التي عانها الإنسان الجاهلي (ص ٤٨)، ويعتبر الرؤى التي تمثلها القصائد ذات البعدين في نمطها رؤى مركزية. ويتصور بحثه إلى إصطلاح أهمية أكبر إلى التفاصيل ذات البعد الواحد (التي يفرض أن الزمن لا يلعب دوراً مهماً فيها). إن تجربة الانتباه للفتية في إطار تصور مركزي وجوهي داخل بنية طوقسية لا تعمه بقدر ما تعمه تجربة الخروج على هذه الرؤى بالركيزة من خلال رؤى الثقافة المضادة في شعر الصعاليك وشعر البطولة (كما عند عمر بن الطفيل). إن المؤلف ينقلب ضد القصيدة الجاهلية التي تنبع من «الرؤى بالركيزة» انقلاباً مشيراً للغموض والتناقض ولعبدان طوال الوقت نتمر كأن ثمة آثاراً بينه وبين المؤسسة الأدبية في الحكومات الجاهلية (على الفرض وجود مثل هذه المؤسسة ومثل هذه الحكومات) بخلاف قصيدة الأطالاق في الشعر الجاهلي. إن فكرته الأساسية هنا حول بنية القصيدة (داخل الرؤى بالركيزة نفسها) تنمض للرجع عندما يتحدث عن تجربة البطولة عند عترة ضمن الثقافة الظاهرة (ص ٢٨٤). إن عترة يفترض فيه - حسب نظرية أبي ديب - أن تكون قصيدته مثلاً جيداً لإبراز هشاشة القيم الاجتماعية الظاهرة، ولكن أبا ديب يقول إن النص لا ينصح بجلبها (في نهاية القصيدة الملغاة) ووضعها في إطار الصراعات القبلية. (ص ٢٨٥).

٣ - ويتصل بالنقطة السابقة فكرة المؤلف عن تقاليد الشعر الجاهلي التي يبنى عليها تصوراتها لتصبح جليدية دراسة هذا الشعر. إن فكرته عن الأطالاق فكرة مشوشة على الرغم من حرصه طوال الوقت

الاتجاه العكسي لحركة الآخر. ولكن كلا منهما يطلب ما عند الآخر وإن اختلفت نقطة الانطلاق في الحالين. ولذا تبقى المناقشة التي يثيرها المؤلف بين المؤمنين انتفاء ثنائيا وتاريخيا واجتماعيا وفنيا (انظر للدخل النظري لعمل المشار إليه سابقا، ص ١).

٤ - ١ هنا يتطوّر الدكتور أي جيب أنضمم من تقديراته الفعلية في عمله طوال الوقت. وهنا يشعر هو نفسه بهذه الشائفة الضمنية في حيد كلامه عن أهم قضيتين في الشعر الجاهل على الإطلاق: الأطلال والمثاقفة. ففي حديثه عن الصورة الشعرية ينف طويلا عند صورة الأطلال ولكن تفاصيل الصورة تبدو له منبسة في أحيان (ص ٦٤٧ - ٦٤٨) وهو ينحصر في مداها. في حين ضيق يقتصر على الصورة نفسها وما فيها من طبيعة ضمنية. وهو ينتهي أو يتخلص من الصورة (ص ٦٤٨) ليحسبها بموجب اكتناه هذه الطبيعة الضمنية في وجودها البنيوي، أي بوصفها مكونا من مكونات النص بأكمله، من جهة، ثم في علاقتها بالزور الأساسية التي ينبع منها النص ويقرى التي ينبع منها الشعر الجاهل كله من جهة أخرى. وهذا ما لم يفعله المؤلف مقرا أن هذا مستوى من العمل يحتاج إلى مجال آخر لإنجازه، ولذلك فضل أن يؤجله إلى المرحلة الثانية من هذا البحث. إن كلام المؤلف - مرة أخرى - عن نسالة صورة الأطلال كمن في الشعر الجاهل وإسراؤه على ذلك إسراوا غريبا يتلصق ضمنا كذلك مع هذا الإحساس بالبعيد أمام الصورة وتفسير بعض مفرداتها الأساسية في سياق النص كله لا ولا شك أنه مما يحسد للدكتور أي جيب وعده بأنه سيقتضي «من النقطة في المستقبل بقدر كبير من العناية» وسوف تعود إلى هذا للملاحظة مرة أخرى بعد قليل.

٤ - ٢ أما الناقدة فإن المؤلف في نهاية حديثه عن فصيلة الملح (ص ٥١٦) يلاحظ أن حركة الاندفاع إلى الصحراء تستحق في جانب منها - دراسة متعمقة. وهو يكتفي بالإشارة إلى هذه النقطة دون تتبع دقيق لآله. على حد تعبيره - «ببساطة عاجز عن تحديد دلالاتها ضمن البنية الكلية للنص الشعري» - ويجعل للملاحظة أن «الاندفاع إلى الصحراء يتم دائما في عزلة عن الإنسان»، وفي صيغة الحيوان (النقطة) ذات الطبيعة للنباتية، صفاتها الانثوية والذكورية. ويشير المؤلف إلى أن «هذه الطبيعة للنباتية - للزوجية للنقطة، ظاهرة تستحق التتبع... في السياق الذي تتم فيه. لكنها، في هذه المرحلة من نمو البحث، تظل شديدة الإيحاء بالنسبة لهذا البحث على الأكل» - يقصد نفسه

إن الناقدة ملحم جهوري في القصيدة الجاهلية (وليست في قصيدة للملح فحسب). وكان على الباحث أن يركز على فحص هذا الملح بمثل ما كان عليه أن يركز على فحص صورة الأطلال في السياق الذي تتم فيه كذلك. بدلا من ذلك، راح الباحث يفسر حركة الاندفاع إلى الصحراء بوصفها فعلا جنسيا فرديا في قصائد الشعر الجاهل متابعاً في ذلك ليحيى - شتراوس (ص ٣٩٧) بل إن الحصان يفسر كذلك على النحو نفسه (انظر ص ٤٦٩). إن اهتمام المؤلف بالتفسير الخاص الذي يطرده للقصيدة الجاهلية جملة لا يستطيع أن يتم بمسائل جهورية في

ولنصل مثلاً هنا من كلام المؤلف (ص ٣٧٦) عن غياب زمن الطفولة من الشعر الجاهل. وعلى الرغم من أن المؤلف يرى أن هذه الظاهرة من التعقيد بحيث إنني لأعاني بمحاولة تقديم تفسير لها، فإنه يستغرق بقوله إنها، «دون شك، تستحق الاكتناه والبحث». وقد تتوقف على فهمها أبعاد أساسية من فهمنا للشعر الجاهل. - وخطورة هذه الملاحظة تأتي من أن المؤلف قد وضعا في مقابل استخدام فكرة الزمن في الشعر الحديث (شعر سلمان جونس بيرس مثلا) وفي الرواية الحديثة (مارسيل بروست على التحديد) «حيث تحل الطفولة حيزا بارزا من تجسيد هاجس الزمنية» بعد حوالي ثلاثمائة صفحة يعود المؤلف إلى الملاحظة نفسها (ص ٦١٧) - ولكن - في سياق كلامه هنا عن الزمن في القصيدة كذلك - يؤكد على أهمية المقارنة التي أجراها في مقالة له بين النص الجاهل بوصفه «بعضا عن الزمن الضائع» ومجلة في الذاكرة تمثل إحصاءا لقوى الحيوية للغة المحاضرة وبين عمل روائي كبير كمارسيل بروست الذي كتب روايته «البحث عن الزمن الضائع» مصورة حول المعنى ذاته تماما (التأكيد من عندي).

فأنت ترى أن المؤلف قابل أولا بين الكتابة الحديثة (شعر وترا) والشعر الجاهل من حيث علم بروز زمن الطفولة في الشعر الجاهل، ثم تابعا في صمد طاقته في استخدام الزمن في النصوص القديمة بشكل عام، وأنها سابقة للنص الحديث في هذا الصدد وبخاصة فيما يتصل باستخدام الزمن في الرواية الحديثة. وعلى الرغم من التناقض في استخدام المعلومة نفسها في سياق واحد تقريبا، فإن المؤلف يبي على ملاحظته في الموضوعين النتيجة نفسها وهي أنها «ينبغي أن تغير كثيرا من تصوراتنا الجاهل» وأن نقرض علينا إعادة النظر في المبدأ عما نعتبره بديها منها» (والجاش هنا يحيل إلى دراسة جليروجنيت للزمن في الرواية ١٩) ص ٧٥. والمؤلف يعود إلى التأكيد على هذه النقطة مرة أخرى في كتابه (ص ٦٤١ - ٦٤٢) ولكن باختلاف بسيط هو أنه يمتد بتتيجه ملاحظته إلى أن الربط بين زمن النص الطلل وبين الكتابة الرواية الحديثة بشكل خاص في مرحلة تاريخية معينة ينبغي أن يؤخذ - بوصفه اكتشافا من المؤلف، على حد تعبيره - «إلى إعادة النظر في هذه القوة في معرفتنا بتاريخ الأدب من جهة، والرواية الحديثة والتراث الإنساني القديم من جهة أخرى... لا على تصوراتنا للنص الجاهل فقط بل للنص الأبي بشكل عام».

كيف يمكن أن تستق هذه الأهمية المطلقة لزمن النص الجاهل الطلل في المراجع مع القوة على هذا النص وتقليص حجمه وإجمعه - حتى بوصفه مركزا للزور الثقافية في الشعر الجاهل لحسب نصوص الثقافة المصادرة في شعر المصاليك - من قبل المؤلف ١٩ لعل هذه النقطة تتضح بعد قليل عند الكشف عن مزيد من التناقضات في عمل المؤلف. ولكنني أجعل مضطرا مرة أخرى إلى الإشارة إلى بعضي المشار إليه (وهو خطوة أولى مفيدة من كل ما سبقها من خطوات) - في هذا العمل كان لابد - انطلاقا من الفرض الأساسي الذي قامت عليه الأطروحة - من وضع القصيدة الجاهلية (مثلة في النص الطلل) بوصفها قائمة على تقليد شفاهي في مقابل النصوص الحديثة (الشعر بخاصة) بل والفتنة الحديثة كذلك بوصفها متصليين في ثقافة كتابية. وكانت الأطروحة تلعب إلى أن النص الجاهل الطلل يمشي نحو التمثل الكتابي للحقيقة حين يلقى النص المعاصر من التضخم الكتابي للذات - إن صح هذا التعبير. فحركة كل نص نحس في

٦ - تبقى ثلاث نقاط أساسية في عمل الدكتور أبي ديب تستحق الوقوف عندها ؛ وذلك لأهميتها القصوى في المنهج المتحرج من قبل المؤلف . أما النقطة الأولى فهي علاقة عمل المؤلف بعمل أبي ديب - شتراوس في تحليل الأسطورة . وثالثتها هي علاقة هذا العمل بنظرية التقليد الشفائية . وأخيراً قيمة تحليل المؤلف الفعلية للموضوع في ضوء المنهج البنيوي ، وفي ضوء طبيعة الموضوع ذاتها ، وفي ضوء ملاحظات بعض الدارسين المعاصرين لهذه الموضوع نفسها .

٦ - ١ فيما يخص علاقة عمل أبي ديب بعمل أبي ديب - شتراوس ، لن نلهدر - كما يتوقع أبو ديب من الباحثين الآخرين - ببيان قيمة عمله وإضافاته إلى عمل أبي ديب - شتراوس . ذلك أننا نرى أولاً أن أبي ديب صورة متجسدة لبنيوي - شتراوس لو قرر أن يدرس الشعر الجاهل . كذلك نرى أن لبنيوي - شتراوس نفسه قد ضل أبداً ديب وجعله يقع في الخلط نفسه التي أخلصها الباحثون المعاصرون لبنيوي - شتراوس نفسه .

ونبدأ من بعض التضييقات كاشطة لما نقول . إن أبي ديب يسلو مسلماً بالطبيعة الطقوسية للقصيدة الجاهلية (وبخاصة ذات الجنين متعددة الشرائع) ولكن هذه البنية الأسطورية للقصيدة والطبيعة الطقوسية لبعض صورها تبدو افتراضاً أكثر منها خلاصاً حقيقياً في عمل أبي ديب . وهو في هذا الأمر يبدو لبنيوي - شتراوس أكثر من لبنيوي - شتراوس نفسه ! وكذلك الأمر فيما يخص علاقته من بروب وترتيب الروايات في القصيدة (انظر ص ٣٦-٣٧ وص ٥١ وص ٩٤ وص ١٠٤-١٠٥) . ولعل للاطلاع الإيجابية الوجيهة في هذا الصدد هي أن أبي ديب يشير إلى المكان في قصيدة الصعاليك بوصفه صورة غطية عليها (ص ٥٧٨ - ٥٧٩) في حين أنه يغني الطبيعة الطقوسية (الأسطورية) عن قصائد الصعاليك بالسبيل المذكور منذ قليل . (ص ٥٧٦ - ٥٧٩) . وإشارته إلى الباحثين الآخرين في التفسير الأسطوري للشعر الجاهل تنحصر من ناحية في رفعت في عمل كتاب يتناول فيه الناحية الجاهلية في دراسة الشعر الجاهل ومنها المنهج الأسطوري (ص ٨-٧) ، كما تنحصر ، من ناحية أخرى ، إلى بعض الإشارات ، في استمهله - في المحاسن (انظر هملش ٤٦ ص ٦٨٩ - ٨٩٠ من رمزية وحلة الأطلال ورمزية وحلة الناقة إكسكانا) لو بعض الإشارات إلى أعمال غير مؤثرة في الموضوع (انظر هملش ١٥ ص ٦٩٩ وهملش ١ ص ٧٠٧) .^(١)

ولعل للملاحظة الإيجابية المشار إليها هنا ثلث في سياق فهم أبي ديب للأسطورة كما هي مفهومة عند رولان بارت وليس كما عند لبنيوي - شتراوس^(٢) . ولا شك - يورصفى قللاً لعمل أبي ديب - أنه كان قادراً على مواجهة كل هذا الجدل النقدي حول البنية والرمزية والإضافة منه في تقليص عمله من شواذب تربت فيه بحكم المجلس الذاتي نحو تحقيق شيء فريد في بابه . ولعله - بوصفه دارساً للشعر - يقبل ذلك في مستقبل عمله . إلا كيف يواجه ما ذكره ألبيرت كوك (ص ٤ من مقالة كتبه) أن فائقة إجراءات لبنيوي - شتراوس الثاقبة هي ، في محصلتها الأخيرة ، مقصورة على جانب واحد من مجموعة كاملة Corpus من الأسطورة ، جانب يظهر بوصفه أكثر الأشكال تكثيفاً وبرزواً خلال مرحلة واحدة فحسب من الثقافة ، هي مرحلة العصر الحجري الحديث ١ ؟ (راجع هنا كذلك نقد سوزان استيكيشن لهذه النقطة في

هذه القضية من مثل الأطلال والثاقبة^(٣) . وسوف يتضح تفسيره الخاص في نهاية هذه المراجعة .

٥ - علينا الآن أن ننظر في فهم المؤلف لمقطع ابن قتيبة للمشار إليه من قبل . من الطريف أولاً أن المؤلف يتمتع ابن قتيبة لآته « على الأقل يمتلك من الموضوعية والتواضع ما يجعله ينسب الرأي للمبر عنه في مقطعه إلى بعده أمل الأب » دون أن يدعي أن هذا الرأي يقع على تحليل خاصائص الشعر الجاهل كله « (ص ٤٥) . إن الروح السائلة في كتاب أبي ديب لا تملك - للأسف - مثل هذا القدر من التواضع ، وبخاصة فيما يخص نسبة الرأي المبر عنه في كثير من الأمور إلى نفسه ، حتى ولو كان هذا الرأي قبل من قبل المؤلف وإطلع عليه المؤلف ولكن بالطبع بعد أن وصل إليه وحده) . إن الأطلال على آراء الآخرين القديسة والمحدثين في الموضوع مسألة جوهريّة لمن يتسلى إلى الريادة وتأسيس المنهج . أما أن يصل الدكتور أبو ديب إلى مفهوم للاستشارة يطابق مع مفهوم عبد القاهر الجرجاني لها ولكنه يصل إليه قبل أن يطلع على عبد القاهر ذاكرا ذلك وهو يصعد بجهه للدكتوراه من الصورة الشعرية عند عبد القاهر^(٤) ، فهذا أمر يشير للافتقار ، وبخاصة حينما يتكرر بعد ذلك عند نفس المؤلف في زعمه نحو تأسيس منهج جديد لم يسبقه فيه أحد لا في الشرق ولا في الغرب سواء على مستوى النظرية أو على مستوى التطبيق وصحة في ذلك هي أنه لم يطلع على الأعمال الأخرى في حينها ، بل بعد أن توصل حوالى آرائه التي ينسبها إليه بقوة .

والمؤلف يعل من قيمة مقطع ابن قتيبة بوصفه مفسراً للخصائص البنيوية للقصيدة على أسس نصية وباعتبار ملاحظة ابن قتيبة أيضاً ببنوية ، « لأنها تمانين بنية القصيدة للمرة لا في عزلة عن ، بل في إطار من ، علاقاتها ببنى قصائد أخرى في التراث » (ص ٤٦) والمؤلف ، في مقابل هذا التقليد لمقطع ابن قتيبة ، يزرى بالدارسات الحديثة حول الموضوع نفسه « لأنها ذات طبيعة منطقية ، ولأنها وقعت في خلط واضح بين التصورات الحديثة للوحدة بما فيها الوحدة العضوية عند كولريديج ، وبين التطور والانتقال للمتلين من موضوع إلى آخر في القصيدة » (ص ٤٦) .

وهنا أمران ينبغي مناقشتها : الأول ، رأى أبي ديب في مقطع ابن قتيبة . والثاني ، هو إشارته إلى الباحثين في هذا الصدد . وقد تعرض كاتب هذه السطور لهاتين النقطين في مكان آخر ؛ فليس ثمة داع لإعادة الكلام مرة أخرى هنا وبخاصة لأن الجانب بعد نفسه هنا كذلك من حيث الانفراد بآراء مطرقة (مثل تفسير مقطع ابن قتيبة على أسس نفسية والقول بعدم تعليمية هذا المقطع وهو أمر لا يكاد يوافق عليه أحد من الباحثين المعاصرين عرباً ومشتشرقين) . كذلك فإن إشارات أبي ديب هنا إلى الباحثين الآخرين فقيرة بالقول (انظر هملش ٢ و ٣ و ٤ ص ٦٨٣ - ٦٨٤)^(٥) . وانظر كذلك ص ١٠٢ - ١٠٣ حيث يتنهش أبو ديب من علم إدراك الباحثين الذين أتيح له مراجعة أعمالهم الحقيقية التي مؤداها أن ابن قتيبة يعصف بنية قصيدة المديح فقط ، والحقيقة أن للره يندش لعدم إدراك أبي ديب أن ثمة باحثين غيره أدركوا هذه الحقيقة قبله ولعله لم يتح له مراجعة أعمالهم . والحقيقة أن هذا ليس عفراً للمؤلف وليس حجة له بالمثل .

تحليل أي ديب لمعلنة ليبد وذلك في مقالاتها الممنونة به - الضمير البنيوي للشمس الجاهل : نقد والبحايات جديدة JNES مجلد ٤٧ عدد ٢ (١٩٨٣) . مرة أخرى ترى أبا ديب يقى على التنظيم الثنائي الضدى في تشكيل بنية النص الشعري نتاج علم من مثل اختطه الاطلال من بنية قصيدة الهجاء وقصيدة الرثاء (ص ٢٦) وقد أشرنا إلى ذلك من قبل .

٦ - ٢ فيما يتصل بنظرية التقاليد الشفاهية ، يصرح أبو ديب أن هذه النظرية ذات حضور ضمني يكاد يكون ضديا في البحث الذي يقوم به ، ورغم أن بعض المفاهيم الأساسية فيه (منهج بارى ولورد تلعب دورها في بلورة مواقف من قضايا عمدة في الشعر الجاهل ، وتبقى الامكانيات التي يتيحها قائمة للإفادة منها في أبحاث مقبلة) (ص ٧) . ولكن أبا ديب يسعى من خلال تحليله لرحلة الاطلال في معلنة ليبد ومعلنة امرئ القيس إلى إلقاء بعض الضوء لا على كل معلنة على حدة فحسب ، ولكن على « بعض القضايا المعلقة كذلك ، مثل العلاقة بين الرؤى الجماعية والفردية ، وبين التراث والموجبة الفردية ، ويوصف ذلك كله تطبيقا ضروريا على مشكلات الشفاهية والتأليف بالصيغ في الشعر الجاهل » (ص ١١٦) مقيلا كل هذا على أساس استخدام للتشابه الضدية في تحليله لوجهات الاطلال في المملكتين . وابو ديب يتحدى - من هذه الجهة - في موضع آخر (ص ٥٦٤) إلى إظهار تصور نظرية التأليف الشفهي عن تفسير الظواهر المتعلقة بتأليف النص الشعري تفسيراً شمولياً . وهو يقى هذا الحكم على أساس غياب التماثلات اللفظية والصدية ، باستثناء ثنائية الأنا/الأخر (البلط/الحصم) من نص البطلولة ، غياها بأهرا .

والحقيقة أن ذكر أي ديب لنظرية التقاليد الشفاهية هنا يشف عن قصور في فهمه للنظرية نفسها ، لأن النظرية تربط بين الجماعية والإشهاد الشعري . ونص البطلولة - برغم فرديته - يستعمل « صيغا » وموضوعات ، بعضها بما يؤكد خلفيته الشفاهية . وهذا هو ما قاله أبو ديب - دون تحديد أو قصد - عندما ذكر توسط هذا النص بين النص المركزي (في الثنائية الضدية) والنص المبعولكي (الذي لا يعلم ثنائية ضدية كذلك) .

وعلى الرغم من أن أبي ديب يقلل مفاهيم بارى ولورد حول الرواية واتخاذ مفهوم النص الأساس قبل مبدئيا (انظر ص ٧٠٣ - ٤) فهو يكشف عن عدم اهتمامه حقيقى بالنظرية عندما تبدو متعارضة مع أفكاره حول زمن السرد في الشعر الجاهل (انظر ص ٦٤١ - ٦٤٢) وقد أشرنا إلى هذا الموضع من قبل عندما لاحظنا ريب المؤلف بين النص الجاهل والنص الروائي الحديث . انظر كذلك هنا ص ٥٩ و ٢٠ ٦٨٧ وص ٦٤ و ٢١ من الصفحة نفسها) . إن أبي ديب يفاضلنا في كل هذه المواضع بإثارة أسئلة وطرح إجابات تكشف عن عدم اهتمام حقيقى بالموضوع . وبما لا شك فيه أنه أدكى من أن يفسى بأسئلة حقيقية من خلال إجابات عنها الخلف منها هو تأكيد أطروحته التي تبدو لها صلة ما بنظرية التقاليد الشفاهية . لقد كان بإمكانه - وقد تحمس لترجمة دراسة نظرية التأليف الشفهي عند بارى ولورد ولدى عدد من الباحثين الذين استعملوها في تحليل الشعر الجاهل (ص ٨٠ - ٧) - أن يؤصل حوارا بينه وبين هؤلاء الباحثين يخرج منه يستنتج محمدا يقبل فيها من النظرية ما يقبل ويرفض

ما يرفض ، ولكنه أثر تجاوز هؤلاء الباحثين وأعمل جهودهم والتحديات التي أفرجوها بعضهم على النظرية الشفاهية لكي تناسب تطبيقها الشعر الجاهل^(٩) .

٦ - ٣ - ١ وكان طبيعى أن تنعكس كل هذه الملاحظات على عمل الدكتور كمال أبو ديب في الجانب التحليلي للنصوص . ولأعط مثالن مختصرين : الأول ، من تحليله لمعلنة أي ذو يبد المخلط بوصفها « بنية متعلدة الشرائع ذات التيلر وحيد البعد » وقد أعطاها المؤلف عنوانا جديدا هو « رعب اليقين » (ص ٢٠٧ - ١٧٤) . والتحليل يعكس حقا سليات العمل كله المشار إليها من قبل . وقد أظهر أحد الباحثين المعاصرين هشاشة تحليل أي ديب للمعلنة من خلال تقديم تحليل آخر ، يسعى إلى الكشف عن بنية عميقة للنص تتمثل في حص المقموعة داخل صورها التي تدور في إطار من التسليم بصحيفة القدر وخصيته . وقد كان هذا الإقرار بمثابة للمعنى الشرى والمبارى للمعلنة الذي استسلم له أبو ديب ، كما استسلم له دارسون آخرون من قبله للنص نفسه ، على نحو ما يذهب الدكتور محمد بربرى صاحب الدراسة المختلفة للمعلنة^(١٠) . وقد أظهر الدكتور بربرى كيف كان اعتماد الدكتور أي ديب بالأحداث في المعلنة وجعلها أهم عناصر البناء ، وذلك على حساب عنصر اللغة ، مؤديا إلى نقل مركز ثقل القصيدة من مكانة الطبيعي ، أي فكرة المقموعة إلى مكان آخر (يقينية الموت) ، وبالتالي اختل البناء على يديه^(١١) .

٦ - ٣ - ٢ والمثال الآخر يأتي من تحليل الدكتور أي ديب لقصيدة ثعلبة بن عمرو العبدى (ص ٤٨٥ - ٤٨٩) . وقد ذكر صورة الطلل الدارس للنص المكتوب في موضع آخر من كتابه (ص ٦٤٧ - ٦٤٩) . ويكرر أبو ديب الفهم نفسه لبنية النص حتى عندما يكون في هذه الحالة متجانيا من حس واضح للمقموعة من قبل الإنسان المصير للحوم « الموت » ، إنه ، بدلا من ذلك ، يتصور في هذه المعلنة غموضا (واضح أن مصدر الغموض هو ارتفاع حس المقموعة من نص ثعلبة عما في نص أي ذو يبد وهذا أمر لا يستقيم مع رؤية أي ديب للمسألة) . وثائق بعض صور الطلل لتعقد المسألة أكثر لأن تفسيرها في ضوء رؤيته المسألة للشعر الجاهل وبنى قصائده التي لا حصر لها يكون أمرا « غامضا » بدوره .

إن الاهتمام بلغة النص (وهو حقا ما لم يفعله أبو ديب هنا) جديد بإضافة النص وتفسير علاقات أجزائه وصوره وليست الرؤية المقترضة (أو المقروضة) . وثائق المخطط أخيرا إلى الإحالة لعمل المشار إليه (ص ٢٧٦ - ١٨١) حيث أتت هذه القصيدة (قصيدة ثعلبة بن عمرو) بوصفها مثالا جيدا لمعلنة الاطلال بالرثاء ، وقارن تحليلا بأخر لقصيدة لأوس بن حجر تتلقى ابتداء مع قصيدة ثعلبة، ولكنها تفرقان بسبب من تغيير في استخدام وحدة الدرس والنالقة في كل منها (ص ١٨٨ - ١٩٣) .

٧ - أما للملاحظة قبل الأخيرة فهي تتعلق بهذا المجلس الذي ظل ينازع وينتولش الدكتور كمال أبو ديب على طوال صفحات كتابه الضخم . ويتولبر هذا المجلس في تقرير المؤلف في « إشارة ختامية » إن اكتشافنا لطبيعة البنى السالدة في الشعر الجاهل يمكن أن يشكل مقصدا أساسيا لفهم البنية الاجتماعية في أبحاثها الضافية ، والاقتصادية (الطبقية بشكل خاص) والسياسية (ص ٦٦٣) .

«للمركبة» للتطويع العربي الإسلامي من هذا التطور، منتظرا جالا
لحبيب لإعادة طرحها بدرجة أعلى من الدقة والعين والشمولية :
«هل مستقبلي يأتي أوسع بتطور مثل هذا التحليل في بحث مستقل
والأولى إذا كان أبو جيب يطعم في تطوير أفكار أوفوس في «الثالث
والفصل» إلى مدى أبعد وأكثر حداثة وثورة أم هل سوف يؤكد أنه
بما تفكره، والتصاميم بالضرورة في الستينيات قبل أن يكسب أوفوس
أطروحة للعلوية ؟ لا أظن أن ثمة عيا في محاولة أبي إسحق في تفسير
الشعر الجاهلي والإسلامي من أي منظوريتيه، ولكن في حدود المنهج
العلمي الذي يطعم بهما جدل متفلس يؤكد على الأكل «ثانية
ضدية» معه، وأخذته منه وعطشته. كنت أظن أن لأبو جيب صوت
الدكتور أبو جيب أهل ما أعطته أن أصني إلى «رائي لا يكون
صوتي صوتي أخفت ما يستسلم الدكتور أبو جيب أن يلتفت إليه

٨ - للملاحظة بعد الأخيرة هي الأخطاء الطبيعية الكثيرة التي تعوق القارئ في كثير من الأحيان عن الاستمرار في القراءة بالإضافة إلى نسيان بعض الأشياء من مثل بيت ناقص من قصيدة للمرشش (ص ٤٣٧) ، وثلاثة نماذج غير موجودة في صفحة (٦٨٠) وعد بها المؤلف ، ويبدو أنها سقطت في المطبعة .

ولعله يكون قد اتضح من خلال الملاحظات السابقة سر تاعلي هذا الجبس أو قل إصرار المؤلف على بلورته في هذه الصورة . إن الدكتور كمال أبو ديب يؤكد هذه المسألة بأن يترجم جزءاً من دراسة بوردييه P. Bourdieu عن « القوة الرمزية » . ولكن حتى هنا يؤكد المؤلف على مسبقته على أن هذه الأفكار للأجانب نفسها المذكورة في حالات سابقة الشكوة غالباً . فبالبحث الحقيقي ليس نتجاً شيطانياً بل نعو ما يصير المذكور أبو ديب على تصوير نفسه .

وإذا كان بودويي يؤكد على تركيز المركبة على الوظائف السبائية للأنظمة الرزمية، وإذا كان ما يقوله بودويي عن هذه الأنظمة يحمل علاقة واضحة بين غلط تأثير البنى في الشعر الجاهلي، فمُتَأَنِيهِ الأبحاث داللة إلا في شعر الصعلوك والخوارج بوصفه النموذج للثورة (للمركبة) التي تقارم ضغط الأيديولوجية السالفة. هنا ما يقوله المؤلف تقريبا. ولكن بعد أن ملجأه أصبح واضحا أكثر ما ينبغي فقلنا في آخر مسطور كتابه «... يد أن تلكا كبقودنا بعيدا عن الشعر الجاهلي ويصلحنا في مسافات أكثر ضللكا وتعتيدا واحدا» (المتنصتات - ص ٦٦٩)، وهو يقف قسوة لأنه حول النص

الهوامش

- (١) انظر في البنية من اللغة العربية، التحليل البنيوي ... ص ٩٥-١٠٦، ص ١٠٦
يعرضي لشبكة النسب في النقد العربي القديم والتأثير المعاصر.
- (٢) من أجل البنية يعظم هذه الدراسات انظر عرض رسالة مابيسير عن الفصح
الأسطوري في تفسير البنية الجاهلية، دراسة نقدية في ... ص ١٠٦، ص ١٠٦
الأسطوري، ص ١٠٦، ص ١٠٦ (١٩٨٦) ص ٢٢٠-٢٢٢، وانظر حسن البنية من
الدين، التحليل البنيوي ... ص ٢٩-٣٥، حيث يعرض للمرة الثانية
الأسطوري في القرنين الرابع عشر، ويتناول في أبحاثه البنية الجاهلية في
الجاهلية المأثورة من المواجهة تفسير في شروني ... ص ١٠٦، ص ١٠٦
بالفعل الأسطوري (ص ٣٠-٣٤ بنما) ... ص ٢٩-٣٥، حيث تلك صفحات ٤٥-٤٧
حيث من محاولة لتبين ملاحم أعمال المعاصرين الذين عندنا بوصف
الأسطوري للغة البنية الجاهلية.
- (٣) انظر حسن البنية من اللغة العربية، التحليل البنيوي ... ص ٩٥-١٠٦، ص ١٠٦
دراسة تأملية ... ورسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة عين شمس ١٩٨٦-١٩٨٦
ص ٢٠٦-٢٠٦.
- (٤) انظر حسن البنية من اللغة العربية، التحليل البنيوي ... ص ٩٥-١٠٦، ص ١٠٦
١٢١ و ١٢٢ و ١٢٣ و ١٢٤ و ١٢٥ و ١٢٦ و ١٢٧ و ١٢٨ و ١٢٩ و ١٣٠ و ١٣١ و ١٣٢ و ١٣٣ و ١٣٤ و ١٣٥ و ١٣٦ و ١٣٧ و ١٣٨ و ١٣٩ و ١٤٠ و ١٤١ و ١٤٢ و ١٤٣ و ١٤٤ و ١٤٥ و ١٤٦ و ١٤٧ و ١٤٨ و ١٤٩ و ١٥٠ و ١٥١ و ١٥٢ و ١٥٣ و ١٥٤ و ١٥٥ و ١٥٦ و ١٥٧ و ١٥٨ و ١٥٩ و ١٦٠ و ١٦١ و ١٦٢ و ١٦٣ و ١٦٤ و ١٦٥ و ١٦٦ و ١٦٧ و ١٦٨ و ١٦٩ و ١٧٠ و ١٧١ و ١٧٢ و ١٧٣ و ١٧٤ و ١٧٥ و ١٧٦ و ١٧٧ و ١٧٨ و ١٧٩ و ١٨٠ و ١٨١ و ١٨٢ و ١٨٣ و ١٨٤ و ١٨٥ و ١٨٦ و ١٨٧ و ١٨٨ و ١٨٩ و ١٩٠ و ١٩١ و ١٩٢ و ١٩٣ و ١٩٤ و ١٩٥ و ١٩٦ و ١٩٧ و ١٩٨ و ١٩٩ و ٢٠٠ و ٢٠١ و ٢٠٢ و ٢٠٣ و ٢٠٤ و ٢٠٥ و ٢٠٦ و ٢٠٧ و ٢٠٨ و ٢٠٩ و ٢١٠ و ٢١١ و ٢١٢ و ٢١٣ و ٢١٤ و ٢١٥ و ٢١٦ و ٢١٧ و ٢١٨ و ٢١٩ و ٢٢٠ و ٢٢١ و ٢٢٢ و ٢٢٣ و ٢٢٤ و ٢٢٥ و ٢٢٦ و ٢٢٧ و ٢٢٨ و ٢٢٩ و ٢٣٠ و ٢٣١ و ٢٣٢ و ٢٣٣ و ٢٣٤ و ٢٣٥ و ٢٣٦ و ٢٣٧ و ٢٣٨ و ٢٣٩ و ٢٤٠ و ٢٤١ و ٢٤٢ و ٢٤٣ و ٢٤٤ و ٢٤٥ و ٢٤٦ و ٢٤٧ و ٢٤٨ و ٢٤٩ و ٢٥٠ و ٢٥١ و ٢٥٢ و ٢٥٣ و ٢٥٤ و ٢٥٥ و ٢٥٦ و ٢٥٧ و ٢٥٨ و ٢٥٩ و ٢٦٠ و ٢٦١ و ٢٦٢ و ٢٦٣ و ٢٦٤ و ٢٦٥ و ٢٦٦ و ٢٦٧ و ٢٦٨ و ٢٦٩ و ٢٧٠ و ٢٧١ و ٢٧٢ و ٢٧٣ و ٢٧٤ و ٢٧٥ و ٢٧٦ و ٢٧٧ و ٢٧٨ و ٢٧٩ و ٢٨٠ و ٢٨١ و ٢٨٢ و ٢٨٣ و ٢٨٤ و ٢٨٥ و ٢٨٦ و ٢٨٧ و ٢٨٨ و ٢٨٩ و ٢٩٠ و ٢٩١ و ٢٩٢ و ٢٩٣ و ٢٩٤ و ٢٩٥ و ٢٩٦ و ٢٩٧ و ٢٩٨ و ٢٩٩ و ٣٠٠ و ٣٠١ و ٣٠٢ و ٣٠٣ و ٣٠٤ و ٣٠٥ و ٣٠٦ و ٣٠٧ و ٣٠٨ و ٣٠٩ و ٣١٠ و ٣١١ و ٣١٢ و ٣١٣ و ٣١٤ و ٣١٥ و ٣١٦ و ٣١٧ و ٣١٨ و ٣١٩ و ٣٢٠ و ٣٢١ و ٣٢٢ و ٣٢٣ و ٣٢٤ و ٣٢٥ و ٣٢٦ و ٣٢٧ و ٣٢٨ و ٣٢٩ و ٣٣٠ و ٣٣١ و ٣٣٢ و ٣٣٣ و ٣٣٤ و ٣٣٥ و ٣٣٦ و ٣٣٧ و ٣٣٨ و ٣٣٩ و ٣٤٠ و ٣٤١ و ٣٤٢ و ٣٤٣ و ٣٤٤ و ٣٤٥ و ٣٤٦ و ٣٤٧ و ٣٤٨ و ٣٤٩ و ٣٥٠ و ٣٥١ و ٣٥٢ و ٣٥٣ و ٣٥٤ و ٣٥٥ و ٣٥٦ و ٣٥٧ و ٣٥٨ و ٣٥٩ و ٣٦٠ و ٣٦١ و ٣٦٢ و ٣٦٣ و ٣٦٤ و ٣٦٥ و ٣٦٦ و ٣٦٧ و ٣٦٨ و ٣٦٩ و ٣٧٠ و ٣٧١ و ٣٧٢ و ٣٧٣ و ٣٧٤ و ٣٧٥ و ٣٧٦ و ٣٧٧ و ٣٧٨ و ٣٧٩ و ٣٨٠ و ٣٨١ و ٣٨٢ و ٣٨٣ و ٣٨٤ و ٣٨٥ و ٣٨٦ و ٣٨٧ و ٣٨٨ و ٣٨٩ و ٣٩٠ و ٣٩١ و ٣٩٢ و ٣٩٣ و ٣٩٤ و ٣٩٥ و ٣٩٦ و ٣٩٧ و ٣٩٨ و ٣٩٩ و ٤٠٠ و ٤٠١ و ٤٠٢ و ٤٠٣ و ٤٠٤ و ٤٠٥ و ٤٠٦ و ٤٠٧ و ٤٠٨ و ٤٠٩ و ٤١٠ و ٤١١ و ٤١٢ و ٤١٣ و ٤١٤ و ٤١٥ و ٤١٦ و ٤١٧ و ٤١٨ و ٤١٩ و ٤٢٠ و ٤٢١ و ٤٢٢ و ٤٢٣ و ٤٢٤ و ٤٢٥ و ٤٢٦ و ٤٢٧ و ٤٢٨ و ٤٢٩ و ٤٣٠ و ٤٣١ و ٤٣٢ و ٤٣٣ و ٤٣٤ و ٤٣٥ و ٤٣٦ و ٤٣٧ و ٤٣٨ و ٤٣٩ و ٤٤٠ و ٤٤١ و ٤٤٢ و ٤٤٣ و ٤٤٤ و ٤٤٥ و ٤٤٦ و ٤٤٧ و ٤٤٨ و ٤٤٩ و ٤٥٠ و ٤٥١ و ٤٥٢ و ٤٥٣ و ٤٥٤ و ٤٥٥ و ٤٥٦ و ٤٥٧ و ٤٥٨ و ٤٥٩ و ٤٦٠ و ٤٦١ و ٤٦٢ و ٤٦٣ و ٤٦٤ و ٤٦٥ و ٤٦٦ و ٤٦٧ و ٤٦٨ و ٤٦٩ و ٤٧٠ و ٤٧١ و ٤٧٢ و ٤٧٣ و ٤٧٤ و ٤٧٥ و ٤٧٦ و ٤٧٧ و ٤٧٨ و ٤٧٩ و ٤٨٠ و ٤٨١ و ٤٨٢ و ٤٨٣ و ٤٨٤ و ٤٨٥ و ٤٨٦ و ٤٨٧ و ٤٨٨ و ٤٨٩ و ٤٩٠ و ٤٩١ و ٤٩٢ و ٤٩٣ و ٤٩٤ و ٤٩٥ و ٤٩٦ و ٤٩٧ و ٤٩٨ و ٤٩٩ و ٥٠٠ و ٥٠١ و ٥٠٢ و ٥٠٣ و ٥٠٤ و ٥٠٥ و ٥٠٦ و ٥٠٧ و ٥٠٨ و ٥٠٩ و ٥١٠ و ٥١١ و ٥١٢ و ٥١٣ و ٥١٤ و ٥١٥ و ٥١٦ و ٥١٧ و ٥١٨ و ٥١٩ و ٥٢٠ و ٥٢١ و ٥٢٢ و ٥٢٣ و ٥٢٤ و ٥٢٥ و ٥٢٦ و ٥٢٧ و ٥٢٨ و ٥٢٩ و ٥٣٠ و ٥٣١ و ٥٣٢ و ٥٣٣ و ٥٣٤ و ٥٣٥ و ٥٣٦ و ٥٣٧ و ٥٣٨ و ٥٣٩ و ٥٤٠ و ٥٤١ و ٥٤٢ و ٥٤٣ و ٥٤٤ و ٥٤٥ و ٥٤٦ و ٥٤٧ و ٥٤٨ و ٥٤٩ و ٥٥٠ و ٥٥١ و ٥٥٢ و ٥٥٣ و ٥٥٤ و ٥٥٥ و ٥٥٦ و ٥٥٧ و ٥٥٨ و ٥٥٩ و ٥٦٠ و ٥٦١ و ٥٦٢ و ٥٦٣ و ٥٦٤ و ٥٦٥ و ٥٦٦ و ٥٦٧ و ٥٦٨ و ٥٦٩ و ٥٧٠ و

التشكيل وتعليم اللغات . بل تنكيها - على حد تعبير ديريدا . وهذا الأمر هو كذلك طبيعة اللغة نفسها . (انظر ص ١٢٢ - ١٢٣ عن اتفاق كل من ليبي - شتراوس وبارت في الإسراع على التمييز بين الأسطورة والشعر على أساس مبدأ التصيد فيها وتعلق جولد على ذلك) .

(٩) عن هذه النظرية ومن استخدمها في دراسة الشعر الجاهل والتفصيلات التي اقترحها بعضهم انظر حسن البنا عز الدين ، التحليل البنيائي ... ، ص ٤ وعلمش ١٤ و١٥ ص ١٣ وعلمش ١٨ ص ١٤ و٥١ - ٥٢ . ومن أجل التعرف على تاريخ النظرية انظر : John Miles Foley ed., Oral Tradition, A Festschrift for Albert Lord, Slavica Publishers, Inc. Columbus, Ohio, USA, 1981.

وبخاصة ص ٢٧ - ١٢٢ حيث مقدمة طويلة عن هذا التاريخ ، بل عن النظرية نفسها وبإيجاز . وهي بقلم لولي محرر الكتاب .

(١٠) انظر محمد أحمد بيري ، شعر الفيلسوف برواية أبي سعيد السكري ، دراسة أسبوعية ، رسالة دكتوراه غير منشورة (جامعة لنيا) ١٩٨٦ . ص ١٩٦ - ٢٠٠ .

(١١) انظر محمد أحمد بيري ، شعر الفيلسوف ... ، ص ٢٠٣ - ٢٠٤ ،

Albert S. Cook, Myth and Language. Indiana University Press, Bloomington, USA, 1980.

والفصل (ص ١٣ - ٣٦) عن طيفي - شتراوس ، الأسطورة ، وثورة العصر الحجري الحديث . كذلك يجد الفقيه مراجعة جامعة للمسألة نفسها على مستوى آخر عند Eric Godel, Mythical Intensions in Modern Literature, Princeton University Press, 1981. عن النموذج البنيوي : الأثر والوسيط والسمو وطناً ، ص ٨٨ - ١٣٥ . والجزء الأول من هذا الفصل بعنوان : « كلود ليبي - شتراوس والتحول الأسطوري » (ص ٨٨ - ١٠٩) . ولا حظ ص ١١٧ - ١١٨ و١١٨ - ١٢٠ عن مفهوم بارت المختلف عن مفهوم ليبي - شتراوس للأسطورة . وهذه الفتحة هي التي يراها ليوبديس متكرراً إيجابياً - بارت ، وذلك في صدد تفسيره للعبارة للشعر والضماليك في عبء إسقاط التناقض في الطبيعة بوصفه أمراً ذا وظيفة استعارية . يقول جولد إن الأسطورة عند ليبي شتراوس هي الحل من أجل التوسط ، وعند بارت التوسط نفسه . وهذا مرة أخرى ، مغرور بعمود اللغة . كذلك فإن مبدأ الأسطورة هو تحويل التاريخ إلى الطبيعة ، ولكن هذه الطبيعة ذات سمة إنشائية عالية ، لأنه في اللحظة التي نستخدم فيها اللغة يهدف تحويل المعنى إلى شكل ، فإن هذا الشكل سوف يعيد كسر



دائرة الإبداع

مقدمة في أصول النقد

تأليف : شكري عياد
عرض : أحمد مجاهد

مقدمة : يعتبر اختيار « المنهج » هو المشكلة الرئيسية في مجال النقد الأدبي ، بل يكاد يكون مشكلته الوحيدة لولا ظهور الاختلافات الفردية عند تطبيق المنهج الواحد .

وهذه الاختلافات الفردية ليست أقل حجباً من الخلافات المنهجية ، لأن المناهج المتعددة غالباً ما تركز على عوار متباينة .

ورغم تراكم المناهج النقدية وتوسعها لمزال الأدب المزاوي يأتي أن يسلك إلا من طرف ثوبه ، وهذا هو ما يدفع كبار النقاد إلى تكرار المحاولات معه .

والدكتور شكري عياد يحاول من خلال فصول هذا الكتاب أن يعيد صياغة القضية النقدية ، حيث يراجع الأفكار القديمة مراجعة شاملة ، ويقترح بديلاً منهجياً جليداً ..

يبدأ المؤلف بحثه بتحديد ثلاث مسائل شغل بها النقد منذ وجد حتى اليوم : هل النقد علم؟ أم فن؟

هل يبحث عن أحكام علمية أم أحكام جزئية؟
هل يرمى إلى تقييم الأعمال الأدبية أم تفسيرها؟

وهو يلاحظ أولاً وجود تقابل ثنائي بين هذه العناصر ، وإن كان يرى أنها في موضع شك بسبب إيهام معانيها الناتج عن تقلبها في التاريخ تبعاً لمواقف الحضارات المختلفة من كل منها / ١٤ .

لهذا ينتقل في دراسته إلى الاعتماد على ملاحظة أخرى تتمثل في المقابلة الرأسية بين عناصر الجدل بين موقف النقاد منها ، فهناك موقف علمي تعميمي تقييمي ، وهناك موقف فني تحصيلي تفسيري / ٢٠ .

الموقف الأول : هو موقف النقاد الكلاسيكيين والعلماء السابقين يتمسكون بالقواعد وينصرون للوازين للشعراء والكتّاب المبدعين .

• صدر عن : دار إيليس ، القاهرة ، ١٩٨٧ ، (١٧٥ صفحة)

و الكلاسيكية ، عنده تمسك حالة اجتماعية تؤمن بقيم السلطة المطلقة والنظام العام ، وهو لهذا يخرجها من ارتباطاتها الزمنية والمكانية ، وينظر إليها على أنها موقف إنساني يتكرر بصورة مختلفة كلما توافرت الظروف العامة لهيئة لقيمه ٢٠/١ .

لذلك فهذا الاتجاه يضم كرسطو وأبقراط في الغرب والعالم العربي ، كما يضم « أصحاب ماسمي بالنقد الجديد في إنجلترا وأمريكا (أواسط الأربعينيات) » ، لأن هذا النقد في جميع أحواله يبحث عن قوانين عامة للأدب ٢٢/١ .

وهو يقدم وجهة نظره هذه قائلاً : وغنى عن البيان أن نظرية « المعادل للموضعي » عند إليوت ، ونظرية « المألوفة » عند كلايت بروكس ، لا تنحصر أدنى وصف ما عليه الشعر ، بل تقران ما به يكون الشعر شعراً ، أي أنها تقدمان أن يقيسها مقياساً للحكم بصورة الشعر أو رداءته ٢٣/١ .

أما الموقف الثاني : فهو موقف النقاد والروائيين والذين يعتلون بشخصية الفرد ، ويأبون إلا أن يكون النقد تعبيراً عن الشخصية كالشعر والرواية ٢٥/١

الاختلافات الفردية لا تقل عن قيمة السمات المشتركة (وذلك يكون النقد وسطاً بين الأحكام العامة والأحكام الجزئية) ؛ ويمكن أن يدل أيضاً على نوع من الفهم يشترك فيه الفكر والوجدان (وذلك يجمع النقد بين التفسير والتقييم) / ٣٣ .

ويستقل المؤلف في الفصل الثاني « التلوق والتفسير » إلى الحديث عن كيفية قيام نقد علمي يعتمد على التلوق حيث يقول : « فاللوق يعني ممارسة حكم على أعمال معينة بناء على مرجع علم ، هذا المرجع لا يمكن تحديده إلا بأنه « قيمة » أو « قيم » ما . فالحكم يستند إلى القيمة أي أنه معلل بالقيمة ، وإن كانت القيمة نفسها غير معللة / ٣٧ .

ويخلص من ذلك إلى أن الرسالة الأدبية مقصودة لذاتها ، وأن ناقد الأدب ودارسه ومدرسه يقومون بوظيفة مساعدة لتوصيل رسالة المنشئ للقارئ ، لذا لا بد من الاعتراف بأن علم الأدب هو - في نهاية المطاف - دراسة للفهم . فليست القيم إلا معاني نستحسنها لذاتها ، أو نستحسنها استحساناً مطلقاً / ٣٧ .

لذلك فاللوق - في هذا المفهوم المرتبط بالقيمة - لا يرجع إلى المزاج الشخصي ، بل هو نقیض . إن مرجعه النهائي هو استبعاد مستقري الطبيعة البشرية ، مثله مثل المنطق / ٣٨ .

ولكن بما أن القيمة هي عباد اللوق بمناه الموضوعي الذي نلح عليه ، فطبيعي أن يكون « الحكم اللوقي » شديد الصبغة تكبري تعرضي / ٤٧ .

لهذا نجد أن نقاداً مثل « فرای » يرى أن اللوق الرفيع وإن كان ينتج عن المعرفة ، إلا أنه عاجز عن إنتاج معرفة .

كما يرى أن الحكم الإيجابي بالقيمة يعني على تجربة مباشرة لا بد منها ، ولكنها تستبعد منه ذاتاً عند الكتابة النقدية التي لا يمكن أن يعبر عنها إلا بالمصطلح التقني ، وهذا المصطلح لا يمكنه أبداً أن يسترجع التجربة الأصلية أو يستوعبها .

إن وجود تجربة في قلب النقد لا يمكن توصيلها إلى الغير ، سيهيئ النقد ذاتاً ، ما دام الناقد مقراً بأن النقد ينبع منها ، ولكنه لا يمكن أن ينعى عليها / ٤٧ .

ويرى الدكتور شكرى أن « خلاصة الفكرة التي يطرحها فرای ليست بجديدة ، بل إنها هي نفسها الفكرة التي قال بها « لانسون » قبله بخمسين سنة تقريباً ؛ يجب أن يكون لنا في الفن والأدب ذوقان : « ذوق » شخصي يتشرب للنص والكاتب واللوحات التي تعجب بها أنفسنا ، و « ذوق » تاريخي نستخلصه من دراستنا / ٤٧ .

ولا شك في أن « فرای » قد تأثر بفكرة « لانسون » كما لاحظ الدكتور شكرى عباد ، لكنه قد قام بتجديدها وتطويرها حتى وصل بها إلى ذروتها .

إن فكرة لانسون تعني / أنه يجب علينا ألا نحكم على الأعمال الأدبية وفقاً لميلنا الخاص ، بل أن نمسك عليها من خلال وجهة نظر عابدة !

أما فكرة فرای فتعني / أن الممارسة الشعورية للتجربة النقدية - سواء مع عمل غريب إلى أو لا غريب - من الصعب أن تستوعب داخل حدود المصطلح الكتابي لاختلاف لمة الشفرة بين السنين ؛ ومن ثم

وقد اعتمد المؤلف على « كولردج » و « هوجو » فرصد من خلالها ثلاث أفكار رئيسية في النقد الرومنسي ، يتفان على اثنين منها ويختلفان في الثالث ، فلما نقطنا للفناء فهنا : « أن مهمة النقد عند هذا الفريق هي التفسير لا الحكم » ، و « أن التفسير يقتضي النظر إلى العمل الأدبي ككل » / ٢٦ .

أما الفكرة عبر الخلاف فهي فكرة « القانون » ، حيث يأتي هوجو الذي يحمل شكسبير أصل منزلة بين الشعراء أن يجعل من فته قانوناً ، على حين أن كولردج يتطلع إلى وقت يجد الناقد فيه « قوانين تقنية مفررة ومستمدة من الطبيعة البشرية » / ٢٦ .

ويرى المؤلف أن هذا الإشكال عاود من أساسه إذا لاحظنا التفرقة بين مفهوم « القانون » و « القاعدة » . فلقاعدة مثل مفهومها أساسياً في العلوم لمبارية مثل النحو ، والقواعد مغايرة ، والخارج عليها يعد شاذاً كما هو الحال عند الكلاسيين . أما القوانين التي يطلبها كولردج فهي - مستمدة من الطبيعة الشريفة بمثل قوانين الفيزياء ، وليس فيها معنى الإلزام ، لأن البيت الأدبي ، ينتمي إلى دائرة أوسع وهي دائرة العلم الإنسانية ، وهذه يمكن أن تكتفى بوصفها معلومة موجودة / ١٦٥ .

ولكنه يقرر أن المفهوم الكلاسي والمفهوم الرومنسي لا يتفقان حالا لشكلة النقد ، لأن مقياس « العلمية » التي تعتمد على « القوانين » يعد النقد من موضوعه الحقيقي وهو الأدب نفسه / ٣٧ .

كما أن هناك تداخلاً بين التفسير والتقييم ، لأن التفسير في النقد للنفي غير بعيد عن التقييم في النقد العلمي ، بل هو في الواقع نوع منه ، لأنه يفسر ما يراه جديراً بالإعجاب / ١٨٠ .

هكذا بالإضافة إلى وجود درجات متضاربة ومتوسعة من « التقييم » ، وأن هذه التقييمات يتسلسل في الحكم على الأعمال الأدبية للفرد / ٣٧٥ .

لذا يفضل الدكتور شكرى عباد أن يتناول في ملاحظة ثالثة ، تتعلق بكلمة اللوق ، التي يلاحظ أنها قد عرفت في النقد الكلاسي ، واكتسبت مكانة خاصة لدى الرومنسيين ، كما ظل لها احترامها عند معظم النقاد الآخرين على اختلاف مذاهبهم / ٣٧٧ .

« وحل الرغم من هذه المكانة الجوهرية لفهم اللوق في النقد الأدبي ، إلا أنه لم يحل تحليلاً علمياً من قبل النقد حتى الآن . فقد اعتصموا على الأفكار الشائعة في علم النفس ، من الحيلولة عن الملكات إلى الحديث عن القدرات العقلية وآثار التشويش فيها ، ولم ينظروا إلى اللوق على أنه وظيفة معرفية مرتبطة بوجود الإنسان ، وأن الأدب هو التعبير الأهم عن هذه الوظيفة . ومن ثم فليحذر - لا على غيرهم - أن يسبحوا عن شروطه ويكتشفوا أبعاده حتى يصير النقد علماً » / ٣٤٠ .

لهذا يقدم الدكتور شكرى عباد أطروحة نقدية للشفقة في إمكانية الاعتماد على « اللوق » كمرجع مقبول لتقييم الأعمال الأدبية يحمل على القواعد والقوانين / ٣٧٧ .

حيث يرى أن « اللوق » يمكن أن يدل على طريقة لاختيار الواقع تناظر الطريقة العلمية وإن كانت ذات طابع شخصي (وذلك يكون النقد في منزلة متوسطة بين العلم والفن) ، كما يمكن أن يدل على مرجع ذهني لفهم الجزئيات والحكم عليها ، مع الاعتراف بأن قيمة

لكن هذه الحركية المرجوة في العمل الأدبي تسبب في خلق مشكلة جديدة تتعلق بعملية التأليف : ما الذي يرجع منه إلى العمل الأدبي ذاته ، وما الذي يرجع منه لأنفسنا ؟

وقد كان التقاد الجدد أكثر حساساً في هذه القضية ، « حيث سلك ك. و. ومسات لهذا البحث غير اللطيف - في نظره - أسبا جرى في التقاد الحديث جرى المصطلح ، وهو « أغروطة قصد المؤلف » . ثم جاء بلوت والتفكيكيون من بعده فأعلنوا « صوت المؤلف » وتركوا القارئ وحده يواجه النص / ٦٤ .

ويرى الدكتور شكرى أن خطورة هذا المسلك ، في نظره ، لا تنحصر في إسقاط قصد المؤلف ، أو المؤلف نفسه ، من الحساب ، بل في إسقاط المعنى الكلي كقيمة ، وهذا يعادل انتزاع الروح من العمل الأدبي . ولا يمكن فهم لغة النص أو بنيته أو أسلوبه إلا من خلال هذه الروح / ٦٤ .

ويتج من هذا ما ذكره يمثل في أنه : لا يمكن فهم العمل الأدبي فهماً صحيحاً يميز من فكرته الكلية ، ولكن فكرته غير قابلة للتحديد أصلاً ، ومن ثم لا يمكن الكلام عن فهمها / ٦٥ .

ويرى الدكتور شكرى « أن هناك ثلاث طرق للمخرج من هذا المأزق ، وكلها مسبوكة في التقاد ، وهي الطريقة « الانطباعية » وطريقة « التقاد التكتيكي » وطريقة « التقاد الخلقى » ، وإن كان يرى أنها كلها ناقصة / ٦٥ .

ولهذا فظل عتله لا يكمن في إحدى هذه الطرق الثلاث ، لأنها جميعاً تخطئ داخل تصور فلسفي واحد لطبيعة الفهم ، وهو الموقف الوضعي أو الواقعي . « ويمكن إجماله في أن موضوعات المعرفة لها وجود حقيقي خارج ذهن الإنسان ، ولكنه يستطیع ، نظرياً على الأقل ، أن يصل إلى معرفته بالطرق العلمية » / ٦٦ .

ولعلنا لا نحتاج إلى أن نتخل من الملعب الوضعي أو نعتق ملعب الظواهر لنقول إن فكرة « اشتراك اللاتية » تحمل مشكلة الفهم الأدبي أكمل حل وأجله ، حتى كتابها وضعت خصيصاً له / ٦٧ .

فالمعمل الأدبي لا يمكن أن يشارك كموجود مادي من موجودات الطبيعة ، لأن الحروف أو الأصوات غير ثابتة القيمة ، بمعنى أن كل درجات التآليف التي توجد بينها (من الكلمة إلى الشكل الأدبي) تمثل نظماً رمزية / سمبولوجية لها دلالات متفق عليها في المجتمع ، إلا أن هذه الدلالات غير محددة كل التحديد ، ولهذا فإن الدلالات المتعارفة / القياسية تخرج لدى القارئ بملء الحيز (حظه من الحياة) وتتغير قليلاً أو كثيراً بتأثير هذا المزاج / ٦٧ .

وأهم من ذلك أن عملية الكتابة ليست إلا تعبيراً عن وجود معنوي ينتج من لاوعي الكاتب أو الشاعر ويشعره بالقلق والحاجة إلى الاكتمال من خلال التواصل . هذه الاتيافقة التي يسميها بيتسون « اللحظة الجمالية » لها دألي طابع الجلبة والمغفرة ، ومن ثم لا يمكن تفسيرها بنظام لغوي مسبق / ٦٨ .

إن وجود العمل الأدبي « ليس ذلك الوجود الموضوعي الذي تنسبه إلى الأشياء المرجوة في الطبيعة . إنه وجود « شبه موضوعي » أو وجود مشترك ، يظل مفتوحاً لكل قادم جديد » / ٦٩ .

فمن الأجدى ألا نتمد على هذه التجربة الانفعالية كأساس للكتابة النقدية .

فلاسون يأمل في ضبط الانفعال الشخصي عند إصدار الأحكام « النوقية » ، أما فرأي يفرض السير في هذا الاتجاه أساساً .

ويختصم الدكتور شكرى هذا الفصل شارحاً مبركاته المنطقية في جعل النقد المتعمد على التلويح على ، حيث يقول : « نصف حاولتنا هذه بأنها « علمية » اعتماداً على التسلمات الآتية :

١ - أن الشعور بالقيمة أصيل في فطرة الإنسان ، ويمتيز ويمتلك على الشعور بالقيمة .

٢ - « يرتب على الجلب أن السابق أن الشعور بالقيمة واحد في البشر جميعاً ، لا يختلف جوهره باختلاف الأشخاص والحضارات ، وإن اختلفت مظاهره .

٣ - أن الشعور بالقيمة قابل للتحليل بحيث يمكن فهم جوهره ، ولو أن هذا الفهم يتجاوز حدود المعانيات والمؤلفات .

٤ - أن الشعور بالقيمة قابل للتدرب من خلال إدراك مظاهره وإدراك علاقته بتلك المظاهر .

ويناه على هذه المبادئ الأربعة يمكن القول بأن الحكم القيمي الذي تتوافر له هذه الشروط هو « معرفة تصح لدى الغير » . ولا يتظر أن تتطابق في جميع الحالات ، ولكن يتظر أن يكون الاختلاف بين الأحكام القيمي - إذا توافرت لها هذه الشروط - اختلاف تنوع لا اختلاف تضاد / ٧٠ .

ويعد أن انتهت الدكتور شكرى من إثبات علمية منهجه ، يتخل في الفصل التالي « دورة العمل الأدبي » إلى دراسة تحلل التجربة الجمالية التي تمثل محور العملية النقدية عتده .

وهو يعتمد في هذا الفصل على « دورة بيتسون » التي تمثل فيها رحلة العمل الأدبي من ذهن الكاتب إلى ذهن القارئ بدورة متصلة ، يعيد فيها القارئ ، بطريقة عكسية ، أدوار التخلق الكامل للنص الأدبي / ٧١ .

وعندما يصير القارئ إلى نهاية الدورة يكون في وسعه أن يكون صورة كلية عن العمل ، تناظر الصورة التي بدأ بها الكاتب (وإن كان من المهم أن تختلف عنها بعض الاختلاف) وأن يصدر عليها حكماً / ٧٢ .

ويأخذ المؤلف على هذا التخطيط أن فكرة التتابع الزمني في هذه المخططات عمدة جداً ، حتى إن بيتسون نفسه يصنف بأنه « تخطيط رأسي » . ولكن هذا التخطيط الرأسي يقترن بتخطيط آخر أفقي قوامه الكلمات التي تتتابع في جمل . وهذا التخطيط الأفقي ينمكس على البنية الرأسية كلها ، بحيث يصبح التوتر بين البينيتين « الرأسية والأفقية » هو محور عملية الإنشاء وعملية القراءة / ٧٣ .

إن فنية الأدب تتمثل في جمعه بين الحركية والتثبيت ، والجمع بين هاتين الصفتين المتضادتين يعني « توتراً » ، ويرتب على ذلك أن تؤثر كلتاها في الأخرى ، فلا تعود الفكرة التي انطلق منها الكاتب هي الفكرة التي تترأى من عمله حين يتم ، وللدليل على ذلك هو المراجعة المستمرة التي يقوم بها الكاتب لأعماله / ٧٤ .

مع قوى العقل نفسه . وشعور الإنسان بقابلية مثل هذا الحكم لأن ينقل إلى الغير ، وتوقع قبوله منهم سابق للشعور بالثمة الجمالية ، وكان الثمة الجمالية إنما تنشأ عنه / ٨٨ .

ويرى الدكتور شكرى أن هذا التصور يحل مشكلات مهمة وي طرح مشكلات مهمة . وأولى المشكلات التي يحلها هي إمكانية كون الثمة الجمالية التي هي إحساس ذاتي خالص - ذات قيمة عامة ، وذلك بأن ردها إلى استعمال عقل مشترك بين البشر جيداً / ٨٩ .

فقد فتح الباب لإمكانية جعل النقد علماً ، وأثبت للحكم الجمالي قيمة مستقلة عن القانون العلمي والقانون الأخلاقي . إلا أن أفراد القانون العلمي لا يبر شيئاً من البهشة ، في حين أن وراءه والقانون الفني « شعوراً بالبهشة الدائمة » .

لهذا فلا بد أن يتناول كل قانون فني على تفريضة أن ما يبدو غير مفهوم هو في الحقيقة صالح لأن يقتضيه الفهم ، وبما أن السلام لا تقتضى عجباًه ، فسنظل دائماً بحاجة إلى الفن ليهدينا فروعاً منه / ٨٩ .

والفهم في هذه الحالة ليس عملية عقلية غرض ، ولكنه احتواء متبادل ، أو شعور بالمتبادل - ولو أنه تطابق موقوف وحرج - بين الإنسان والعالم / ٩١ .

إن التجربة الجمالية ، في جوهرها الصافي ، لحظة فاعلة ، ولكننا نخوض إليها بحلراً من اللعانة ، وإذا فخرنا بها ولو مرة تركت علينا طبعها طول العمر ، وإذا كانت ثمة « قيمة مطلقة » في حياة الإنسان فهذه هي القيمة المطلقة الوحيدة / ٩١ .

لأنها التعبير الأكمل من حرية الإنسان / ٩٢ .

ويقول الدكتور شكرى إنه « لا جرم في أن فهم التجربة الفنية حل هذا النحو يخلق من المشكلات أكثر مما يقدم من حلول . ولكننا سنحاول اقتراح حلول لبعض هذه المشكلات بأن ننظر بشيء من الدقة في عمل كل قيمة من القوى الثلاث والمنشئ - النص - القلوي » التي تشترك في صنع هذه التجربة / ٩٢ .

ويبدأ الدكتور شكرى بالحديث عن المنشئ - في الفصل الخامس - حيث يقول : لا جرم تصل « اللحظة الجمالية » إلى التاريء وقد أصابها غير قليل من النص والتحريف . ولكننا غالباً - لا يشعر بذلك لأنه لا يصير إلى اللحظة الجمالية إلا من خلال النص الذي ين يدي . إنما يشعر هذا النص الكاتب نفسه . ولهذا فأننا لا تنتهي ، بالنسبة إليه ، بانتهاء العمل الذي فرغ منه . إنها لا تنتهي إلا ريثما تبدأ من جديد ، في عمل جديد أو محاولة مستأنفة لا تقتصر اللحظة الحارة / ٩٦ .

وتفسير هذه « اللحظة الجمالية » يتصف عند فرويد بصفتين رئيسيتين : أولاً أنها تتعلق بالشكل وحده ، والثانية أنها وسيلة إلى شمة أكبر ، وهي إشباع الرغبات المكبوتة / ١٠١ .

لهذا فضل الدكتور شكرى أن يعتمد على عبارة « بيتس » : « هناك أسطورة واحدة لكل إنسان ، لو عرفناها لفهمنا كل أعماله وأقواله » / ١٠٢ . بعد أن طورها مفسراً إليها من وجهة نظره .

فهو يرى أن أسطورة الإنسان الخاصة هي « نواة شعورية » لا يتميز

ولها ذات نتيجة يتوصل إليها النقد « هي نتيجة نسبية وموقوتة من أول الأمر إذا قيست بأي مقياس خارجي ، لكنها تكون صحيحة علمياً بقدر ما يمكن ردها إلى مقياس إنساني ثابت . مثل هذا المقياس - رغم ثباته - لا بد أن يظهر في أشكال كثيرة بحسب اختلاف الأحوال البشرية . ونحن نخلص هذا المقياس في كلمة واحدة « الحرية » . هذه الكلمة تفرضها أساساً للعلوم الإنسانية عامة ، وعلم النقد خاصة / ٩٤ .

وربما كانت هذه المسألة ، بالنسبة إلى أصول النقد بالذات ، أقرب إلى القول العام نظراً لارتباط الأدب بالقيمة . فالشعور بالقيمة هو مصدر تلك المرة التي يجدها منشئ الأدب وقارته . لهذا فإن علم الأدب أو علم أصول النقد - يجب أن يقوم على تحليل هذا الشعور ، الذي اصطلاحنا على تسميته باللمحة الجمالية ، ووصف عوامله ونجسدهاته / ٩٤ .

ويتصل المؤلف في الفصل التالي إلى الحديث عن « اللحظة الجمالية » ، واختلاف الآراء حولها ، حيث يرى أن هناك فكرة سائدة - تذكره أرسطو - مفادها « أن التجربة الجمالية نوع من التجربة العقلية الناقصة (وتقصده العقلية بمعناها الأخص ، أي الفكر الخاطي) » ، لكنها تعرض هذا النص بالذات الخاصة التي تصحبها / ٧٤ .

رثمة فكرة مقابلة ، تشبع لدى النقاد أنفسهم ، وعمل إليها الشبان الذين يقبلون على القراءة ، حيث يظنون أن في الأدب ، فوق القانون عامة ، شيئاً خارقاً للعادة ، وبأن الفن يقدم إليهم « حقيقة » تسمى من أي حقيقة يمكن أن يقدمها العالم / ٧٥ . والواقع أن الحديث عن رؤية « المشاهير » للمطالعة ، يخرج عند أنصار الشعر للتحسين ، بالحديث عن سلطانها على الأخلاق .

فالقيم الجمالية ترتبط بالقيم العملية دائماً « حل نحو ما » في المذهب النقدي الحديث على اختلافها إلا عند من يسمون أصحاب الفن للفن / ٨١ .

وعند هذه النقطة لا بد أن نتوقع قدراً هائلاً من الضجيج لأننا نكون بذلك قد دخلنا في دائرة المصالح .

لهذا يفضل الكاتب أن يتنقل إلى الحديث عن « ميثم اللذة الفنية » ، التي يرى أغلب النقاد العرب القدماء أن منشأها يرجع إلى « أن موافقة الشعر للنص تحدث لها طرباً ورغبة » / ٨٥ .

ومن ثم تصحب وظيفة الشعر هي الإمتاع للحض . ولم يكن ثمة ما يدعو إلى اتخاذه وظيفة أخرى . فقد كان الإمتاع قيمة كافية في مجتمع بنير تسلا لات . أما الشاعر المعاصر بعد أن احتدم الصراع من حوله لم يعد يخلو من أن يتج ، بل أصبح مدفوعاً في كثير من الأحيان إلى أن يفضي وبث / ٨٦ .

لهذا عند رصد خواص التجربة الجمالية التي تتميز عن لذات الخواص بصفتي الشعور واليقظة ، لا بد أن نضيف إليها خاصية ثالثة وهي أنها تجربة يتحكم فيها العقل ، ولا يصل إليها المرء إلا من خلال معاناة الواقع يمكن أن تكون طويلة ومؤلمة / ٨٨ .

وهذا الجانب العقل للتجربة الجمالية هو ما أكده « كانت » حين جعلها نوعاً من الحكم متبناً في إدراك صفة شكلية في الشيء تتسجم

النظريات . وإذا ذكرت « القيمة » فلها لا تشير إلى أكثر من مفهوم للمنى « أو » الدلالة . وإسقاط هذه الصفة الجوهرية من مفهوم « الأدب » هو الذى يؤدى بكل واحدة من هذه النظريات إلى الانحراف نحو تأكيد إحدى الصفات غير الجوهرية/ ١٢٣ .

أما عن العناصر الفردية والجماعية في النص فبرى الدكتور شكرى أنه لا يوجد نص أبى بدون جمهور ، ولا نص أبى في غير النصوص اللغوية والشكل القفى لا يصنعها منشى فرد ، ولكنها « شفرات » يتم من خلالها التخاطب بينه وبين جمهوره/ ١٢٤ .

لهذا لابد أن نتعرف بأن « النص الأدبى » — إذن — لا يظهر في الوجود إلا من خلال مصالحة ، يمكن أن تكون صعبة ، بين شروط اجتماعية ومبادئ فردية «/ ١٢٥ .

« وسأقدم الجميع يسمون بأن الإبداع والتراث يقضيان متلازمان ، فإن تصبح النظرة إلى التراث شرط لازم للإبداع الفردى «/ ١٢٨ .

ويرى الدكتور شكرى أن في حياة الجوامع لحظات تاريخية مضيق يمكننا أن نصفها بأنها « لحظات جمالية » كتلك التى يمكن أن يمر بها الأفراد في غيرهم للبشرية/ ١٣٧ .

وهو يسمي هذه اللحظات بـ « اللحظات القم » . و « التراث الحرفى الإسلامى زاهر بهذه القمم المتعددة التى يمكن أن يعتمد عليها . فالنص للمنى للمناسبات — بل يجب عليه — أن يجرب تجربته الخاصة ، فلا يكون التصريح دائماً حكائياً لتجربته للغرب «/ ١٣٨ .

أما لغة النص ، « ولأى يمتدنا أن النص الأدبى من بعد مسطوحاً ذا بعدين « عبارة وفرض ، أو لفظ ومعنى ، أو شكل ومضمون » بل أصبح نصاً عصباً ذا أبعاد ثلاثة : العبرة أو للمنى للبشر ، للمنى التلق أو التصد الذى ينشأ به للمنى الأول ، — وهما يمثلان طول النص وعرضه — أما البعد الثالث فهو « العمق » الكامن وراءها الذى يتيح للعمل وحلته وشخصيته «/ ١٤٥ .

وهذه الوحدة ليست وحدة منطقية أرسطية ، أو عضوية وروحية ، ولكنها « وحدة تأليفية أشبه بالتأليف الموسيقى ، ولذلك يسميها وتشارلز « موسيقى الأفكار »/ ١٤٦ .

« ولما لم يكن طرياً أن يتم النقد بحيث تعارض للمعانى في العمل الأدبى ، وكيف يمكن للعمل أن يحقق الوسيلة من خلال هذا التعارض . وربما لأول مرة يجد القارئ نفسه قادراً على الاستجابة لأجزاء العمل ، دون أن يستطيع الخروج منه بانبعاث موحده/ ١٤٥ .

« ولا يفهم من هذا أن الالتباس أو تعدد للمنى صفة ملازمة للغة الأدب ، إن لم تكن مقروها الأصل ، وبذلك يقتصر عمل النقد أو للفسر على اكتشاف المعانى المختلفة للنص الواحد/ ١٤٧ .

« فقد نص وتشارلز على أن الالتباس مرحلة في الفهم يجب أن يتجاوزها القارئ ، ولو أن النص نفسه يوصف بالالتباس إذا احتاج إلى مثل هذا الجهد في الفهم «/ ١٤٧ .

وهو يرى — في النهاية — أهمية التمييز بين صفات ثلاث للنص

فيها الفكر والتزوع أو الوعى واللاوعى ، وأنها « هيئة معينة » ، أو كيفية خاصة للذهن في تلقى ما يقع على الحواس/ ١٥٣ .

وهو يربطه إلى تقطين حامين :

أولاً : أن مفهومه لـ « أسطورة الفنان » — التى لا تختلف اختلافاً جوهرياً عن أسطورة كل إنسان — غير مفهوم « العبدة الفنية » المترسبة منذ الطفولة .

فعل الرغم من الاعتراف بأن معرفة الإحباطات التى يعانها الطفل منذ بداية وعيه بالوجود يمكن أن تلقى ضوءاً كافياً على جانب من الأسطورة التى يكونها لنفسه من هذا الوجود ، فإن الأنثروبولوجيا والفلسفة اللغوية يمكن أن تلقيا أنصواء أخرى على جوانب لا تقل أهمية عن ذلك الجانب/ ١٥٥ .

أما الثانية : فمعناها أن أسطورة كل إنسان لا يلزم أن تتمثل في « صورة » معينة ، لأن الصور المحسوسة نظراً عليها تبدلات لا تخص على مدى حياة الإنسان ، ولكنها في جوهرها « علاقة » ، لأن « العلاقة » برغم أنها غير ثابتة إلا أنها عملة عاملين مشتركين : الذات والمخارج .

ولا تجزئ أسطورة كل إنسان عن أن تكون نوعاً من العلاقة المتوترة بين مبدأ الذات ومبدأ الواقع . ولهذا التوتر أشكال لا تخص ، إلا أن وحدة الأصل تكفل إمكان نقله بواسطة الفن من منشى إلى متلق ، أو إمكان تحويل الأسطورة الذاتية إلى أسطورة شبه موضوعية/ ١٥٦ .

و « اللحظة الجمالية » لا تتحقق للفنان إلا بجهده يشبه جهده الصوفى في التدرج نحو المعرفة الكاملة/ ١١٢ .

فالفكرة الرمز ، التى يتصور للمبدع أن لها قيمة ، أو يمكن أن يكون لها قيمة هي مجرد نداء ، أما اللحظة الجمالية نفسها ، فهي هذا اللقاء للمعنى الذى يمتطج الانشاس ، فلمعله لا يتم إلا بعد زمن طويل ، ولعله لا يتم أبداً/ ١١٤ .

ويلاحظ الدكتور شكرى تشابهاً بين وصفه للحظة الجمالية ، ووصف الباحث النفسية « شارلوت لاكرويل » لما سمته « لحظة التمرکز الكلى » ، لكنه يرفض استخدام هذا المصطلح حيث يرى أنه « كان لابد لنا من أن نستعين بعلم النفس لنعرف أن « اللحظة الجمالية » ، وهي منطاط عملية الإنشاء وعملية التلوق كتنها ، لا تتحقق إلا بتجسد العمل الأدبى في كلام يلقن ويسمع بل يكاد يلمس ويشم «/ ١١٧ .

« ولكتنا نقول أن نحافظ على المصطلح القديم « اللحظة الجمالية » لأنها تبدأ من نظرية النقد وفلسفة الفن ، وتتصد هيكلاً نظرياً عموده الأساسى هو النص الأدبى «/ ١١٧ .

ويرى الدكتور شكرى في الفصل السادس الخاص بالنص — أن النص بشكل محور اهتمام نقادى مهم من مر العصور ، وإن كانت المناهج الحليقة قد أولته قدراً أكبر من الأهمية . إلا أنه يرى أن « صفة النص الجوهرية » التى تشكلت حقيقة وتعين وظيفته النصية هي ما تمهله تلك النظريات على اختلافها ، وكأنها تنجبه . ذلك بأن « القيمة » — أى المطلب الإنسانى الأصل أو الغاية النهائية التى تنجبه إليها النظرة الإنسانية — لا مكان لها في المنظومة الفكرية لأى من هذه

الذاتية » ولا يمكن أن تساويه ، ولكنها تحمل الكثير أو الأكثر من عناصر معناه ، وتفرغه من عناصر أخرى ، وتضيف عناصر جديدة/ ١٥٨ .

ونخلص من هذا إلى أن كل قارئ يتجاوب مع العمل الأدبي من خلال تفاعل « أسطوريته الشخصية » مع « أسطورة المؤلف » التي يستحيل أن تصل إلى القارئ نقية تماماً . ولهذا يمكن أن تكون « كلمة ديان » : « كل قراءة هي قراءة خاطئة » ، صحيحة إذا حملت عل للجواز/ ١٥٩ .

أما « الجانب الإدراكي » من القراءة فيعتمد فيه المؤلف على بحث تجريبي آخر له « كتجنس » ، وإن كان يعلق على ذلك قائلًا : ولعلنا نبسط الأمور أكثر مما ينبغي عندما نتحدث عن « جاتين » في القراءة . فقراءة العمل الأدبي تتم بمشاركة إدراكية وجدانية . ولكن البحث التجريبي يثبت إفراز المشكلة المراد بحثها وعزلها عما عداها/ ١٦٠ .

ويصل « كتجنس » من خلال هذا البحث ، إلى عدة نتائج ، منها أن القراءة كشأن إبداعي تشبه عمل الشيء وتلتقي معه من حيث أنها لا تسير في خط مستقيم ، بل تتضمن كثيرًا من الشك والتشدد والفضوضاء والرويات . وأن هناك مجموعة من العناصر المحورية للتحكم في طريقة فهم النص ومراسل هذا الفهم . وأن لكل قارئ ما يشبه « البرنامج » الخاص في فهم الشعر حيث يكرره من قصيدة إلى قصيدة ، وإن اختلفت ألوان القصائد ، ولم يكن البرنامج واحدًا عند الجميع/ ١٦٥ .

ويقول الدكتور شكرى في نهاية الفصل والكتاب : « وسواء أكان القارئ/ الناقد ملتصقًا ببرنامجه معين ، أم كان قادرًا على التعامل مع كل نص بحسب حاله ، فسيأتي تفسيره للنص معبرًا عن استمداده الذاتي والنفس لا مصورًا للنص فحسب ، وسيظل النص حيًا ومتجددًا مادام قادرًا على اجتذاب قراء جدد . وسيبقى النقد إبداعًا مشروطًا مثل كل إبداع/ ١٦٩ .

وللمحق أقول إن الأجدد بكتاب مثل هذا أن يقرأ ولا يعرض ، وذلك نظرًا لأسلوب كاتبه المتميز ، وضخامة كم قضاياه النقدية ، وكثرة تصويباته الدقيقة لبعض المفاهيم المختلطة ، حيث يصعب الإلمام بكل ذلك في مجال مثل هذا .

كما أنه يطرح منهجًا جديدًا — يعتمد اللوق أساسًا مرجعًا للنقد العلمي — يؤيد الدكتور شكرى بأن يتمه في كتابين قادمين .

وحسب هذا الكتاب أنك إذا اختلفت مع نتائج ، فلا بد أن تتفق مع الكثير من تحليلاته . وأنتك لو لم تعتقد ما فيه ، فلا بد أن تعيد النظر فيها تعتقد .

الأدبي (وإن كانت كلها خارجة عن المعنى البسيط المسطح) وهي : الغموض ، وتعتمد للمعنى ، وتبذل للتأثير/ ١٤٩ .

وإن كانت المسئولية تظل مشتركة ، على كل حال ، بين الكتابة والنقد ، في استمرار اتجاه ما أوزبوغ لجله جديد/ ١٥٠ .

وفي بداية الفصل السابع (القارئ/ الناقد) يشير الدكتور شكرى إلى تطور النقد ، وتغير وظيفة الناقد . حيث « تشهد في الوقت الحاضر ما يشبه أن يكون إعلانًا لتسلط النقد على الساحة الأدبية . فالتنقاد السميوطيون لا يرون حداثًا فاصلًا بين النقد والإشياء . فكل إبداع جديد هو في صميمه نقد لإبداع سابق ، والنقد والإشياء جميعهما كلمة الكتابة التي هي « إعادة » لأثر سابق ، و« اختلاف » عنه في الوقت نفسه/ ١٥٤ .

كما أن النقد ذاته قد أصبح موضوعًا للنقد فيما يعرف بالمصطلح الجديد « نقد النقد » . والناقد الحديث أصبح « ينأى » بنفسه عن تقييم الأعمال الأدبية — مثل (فراني) في شريح النقد —/ ١٥٥ . لكل هذه الأسباب تغير دور الناقد ووظيفته .

أما قارئي الأدب فيرى الدكتور شكرى في أطروحة النظرية عنه أنه « يفقد من وراء هذا النشاط نوعًا من الراسة الوجدانية ، ولكنه يعلم أنه لكي يصل إلى هذا الشعور بالراحة عليه أن يبذل جهدًا لفهم ما يقرأ/ ١٥٧ .

والإشباع الوجداني الذي يشعر به القارئ ناشئ ، بوجه ما ، عن الأسطورة/ ١٥٧ .

فالقارئ قلما يستطيع أن يبرز أسطوريته تترى نفسها في مرتبة الواقع ، لذلك فهو يتلفظ أسطورة الكاتب في صورتها للجسم ، وينشئ منطقة مشتركة بينها وبينه (تدخل الأفق) تستطيع أسطوريته من خلالها أن تتنفس بحرية/ ١٥٩ .

ولفكرة « الأسطورة الشخصية » التي يذهبها المؤلف كمصطلح نقلي ، يشير إلى أنها قريبة من مصطلح « قوام الذاتية » الذي يعرفه « نورمان هولاند » في بحثه التجريبي بأنه « العنصر الثابت الذي يوجه كل ما يفعله الإنسان أو يفعله »/ ١٥٨ .

« فالقارئ يستجيب للعمل الأدبي بمثابة لحركته النفسية الخاصة ، أي يبعثه عن حلول ناجحة ، في حدود قوام ذاتيته ، للمطالب المتعددة ، داخلية وخارجية ، من الأنا »/ ١٥٨ .

« فنحن نتعامل مع الأدب لنعيد خلق ذاتيتنا »/ ١٥٨ .

ولكن الدكتور شكرى يشير إلى الخلاف الناتج عن « ترجمة المصطلح » ونقله من ميدان علم النفس إلى ميدان الأدب ، إذ يقول : « إن « الأسطورة الشخصية » كمصطلح تبنته في النقد لا تسلوى » قوام

رسائل جامعية

مستويات البناء الروائي في «نجمة أغسطس»

الباحث : هيد الرحيم جيران
عرض : حسين حمودة

تيسرت ، أو تحققت ، في كثير من المحاولات النقدية ، مشيراً إلى أن توجهه للمجهر ، في دراسة رواية صنع الله إبراهيم ، يذهب على أساس من المنظور السيميولوجي ، كما يلوّره جرميس ، لتعدد البنية المتضمنة في توليد الحكمة ، مع مراعاة التفرع والاختلاف في الحقل السيميولوجي ، وضع استحضار الافتراضات التي يقدمها «تودوروف» ، لها ، يتعلق بالملاقة بين النص - بما هو مادة لما متناهيا للنص - والعصم - بما هو رمز يحمل على توليد ما .

كما يجدد الباحث استخدامه لبعض المصطلحات ، ومنها مصطلح (البنية المعقدة) ، للدلالة على مستويات من التحليل السيميولوجي : مستوى النص الأساسي للنص ، ومستوى التفسير النصي الذي يشكل البعد السطحي للسرد ، ومصطلح (البنية السطحية) لدراسة الخطاب الروائي ، بوصفه كتابة تتم وفق قواعد محددة وضرورية ، ويشير ، أخيراً ، إلى أنه يدرس «الملصق» انطلاقاً من ربط النص بالخارج ، في ضوء النتائج التي تم التوصل إليها على صعيد البنية الدلالية والخطاب الأدبي ، بوصفها عناصر أساسية في إدراك العلاقة بين النص وطرقه وتجلياتها .

وكذلك يبرز الباحث ، في مقدمته ، لأسباب التي دفعته إلى اختيار دراسة «أغسطس» موضوعاً فلوحيّاً لرسائله ، ومنها خرق هذه الرواية لمواضع الكتابة السائدة ، وما تجرّه هذه الرواية من حادثة على صعيد الكتابة والتصوير الإيجابي ، فضلاً عما تتيحه هذه الرواية من إمكانات للتفصيل .

٣ - أما في «مدخل الدراسة» ، فيقدم الباحث - أولاً - رسداً لمفهوم السيميولوجيا بشكل عام ، ولجانب نشاطها وأهداف هذا النشاط ، ولما تشهدها من تحولات ، كما يبرز - ثانياً - مفهوم البنية في العمل الأدبي بوصفه نظاماً ، ويؤكد - ثالثاً - مفهوم «كلية» النص مبدأ أولياً للنظم ، ومفهوم «الخطي» بوصفه جلالاً لانتهاز إمكانيات كل من الكتابات والفقرات ، وبوصفه عملية جليلة بين الفلترين ، تسير وفق قوانين محددة ، يجب العمل على استخلاصها ، وتثبيتها ، وتحليتها من قبلة الخلف والاعتباط والتفسير الأحادي .

٤ - «البنية المعقدة» :

يبدأ الباحث الفصل الأول (البنية المعقدة)

تطورات تخلص هذا التفرع من عهوده وجوده ، ويعمل إمكانية تجميع تطبيقه لا تقتصر على تناول الحكايات الشعبية فحسب ، بل تمتد إلى تناول كل النصوص الروائية (والمقصود) وهي جهود يمتد عليها الباحث في أطروحة هذه اعتماداً رئيساً - فإن هذا الباحث يتسلح - أيضاً - بفحوى متنوعة أخرى في مجال تحليل النص القصصي والسروالي ، بدءاً من اكتشافات الشكلايين الروس ، وإسهامات تودوروف ، وجيروار جينيه ، ورولان بارت ، وصيغيات ميخائيل باختين حول «الرواية متصدة الأصوات» ، حتى الاتجاهات التي قدمها دارسون كثيرون حول عملية «الخطي» ، وحول «التصور الاجتماعي للأدب» .

وإذا كان المنهج ، الذي تقوم عليه هذه الرسالة ، هذه الكيفية ، قد يبدو أنه يطلق من مركبات متباينة ، فإن هذه الرسالة ، في تحققات العمل ، قد حولت - حيرت - أجزائها ، وجرى التركيز على الزاوية الأساسية التي تدورها في «نجمة أغسطس» - أن تحلق لتتصاها ارتباطها ونمطها الخاصين ، من خلال استعمال التصرف - بكل أداة ممكنة - لكل ما يسهم في صياغة البنية الروائية لهذه الرواية .

قسم الباحث رسائله إلى «مقدمة» و«مدخل» ، ثم ثلاثة فصول : «البنية المعقدة» ، و«البنية السطحية» ، و«بنية الملصق» ، قبل أن يقدم ، في ختام دراسته ، مجموعة من «الاستخلاصات» النهائية .

٥ - في «مقدمة الدراسة» يقدم الباحث بعضي المفروضات الأولية ، المتعلقة بحدود مقاربه وتصويراتها النقدية ، ويشير إلى صعد من الإحرازات حول بعض النتائج النقدية ، كما

١ - ما زالت التناولات النقدية العربية - أو أكثر منها - تأتي من تكريس حيزها كاملاً لدراسة نص أدبي واحد ، ومازال الشارسون والتقاد العرب - أو أغلبهم - يوجهون مقاربتهم للنقدية - المحولة والأدائية خصوصاً - للتوصل مع أكثر من نص أدبي ، لأكثر من كتاب ، أو مع أكثر من نص أدبي للكتاب نفسه .

ولكن هذه الدراسة التي تحمل عنوان «مستويات البناء الروائي في «نجمة أغسطس»» (التي قدمها الباحث للفقرات جيران هيد الرحيم ، تحت إشراف الدكتور محمد بركة) ، إلى «كلية الآداب والعلوم الإنسانية» بالرباط ، في شكل رسالة للتحصيل على «دبلوم الدراسات العليا» تحضر - كما يوضح عنوانها - مدبرة التوجه إلى نص أدبي واحد فحسب ، فقدم - في أرمضاة وليس وكتلاين فصحة - تحليلاً لمستويات البناء الروائي في هذه الرواية من روايات صنع الله إبراهيم .

وهذه الرسالة - بهذا الاعتبار - تليد من مبدأ إمكانية الكشف عن مستويات وأبعاد أعمق في النص الذي اختارته ، والتعامل مع كل الجزئيات والتفاصيل المرتبطة بالزاوية التي حددتها للتعامل مع هذا النص ، كما تليد من مزبة الاعتماد على التعميمات التي قد عليها تناول نصوص متعددة في حيز دراسي أو نقدي محدد .

وفضلاً عما يتجده هذا الاختيار من مساحة للحرية ، يذهب هذا الباحث - من ناحية أخرى - من أدوات علمية متعددة ، للتوصل مع النص الأدبي الذي اختارته . فيؤنبط استنائه بالجهود والإدوات التي قدمها «جرميس» للتعلمة بيمال السيميولوجيا بوجه عام ، والمتصلة - خصوصاً - بتطورات شوج (يروب) والوظائفي (وهي

أليس لا يتكسب قوته إلا في إطار الحوار الذي يقيم مع أموره ، فإن نجمة أغسطس - فيا يشير إليه الباحث - تبين على استحضار أصول متصلة ، داخل تنجيمها العام : (الرحلة ، الحكوات ، الرواية ، التريولوجيا ، الفيلم الوثائقي) .

ومن ناحية أخرى ، إذا كان البحث عن أقصى ممررة عنك بيقظة عالم السد مثل د التيمة ؛ المركزية للحكي برته ، فإن الرحلة - تحت ضغط هذه العلاقة - تصبح الإطار الرئيسي الموضوعي للسرد . وتتكامل الأشكال الأخرى على الرحلة بوصفها أساليب تسهم في تكوين شكلها السري .

وعرض الباحث للجملة السردية في نجمة أغسطس ، فيمثل ثلاثة أقطاب لهذه الجملة : المستوى التفريري ، حيث يكفى السرد بتقل العمل كما يجسدي السارد ، وحيث الاهتمام بالخصائص والمزايا المتعلقة بالموضوعات ؛ والمستوى الثوري ، حيث تنجبه الجملة إلى تركيز الأتية حول الملة بما هي بلاغ في ذاته ، وتستند أحداث الاهتمام بالطابع الانفعال للمتكلم السلي ينضوي ورامها ؛ والمستوى التعليل ، حيث لا يقتل السارد بمجرد تقديم الحداث ، بل يحرص على إبراز العمل الكائنات وراحه ، من طريق استخدام أدوات لغوية للتصوير عن ذلك .

وعمل الباحث علاقة الجملة السردية بالزمن ، بما هي تنجبه طبيعة الحداث ، أو تنجبه إحساس السارد بالزمن ، ويقدم - من الرواية - استخدامات على عاتق الظاهريين ، من خلال تحليل أدوات اللطف وصنع الأزمنة المستعملة في تلك الاستعدادات . وهي تتناول كذلك الشكل المتطور للرواية - أو علاقة رؤية الراوي بروية الشخصية - بأنفائها الثلاثة : الرؤية من خلف ، ؛ الرؤية مع ، ؛ والرؤية من خارج ، ويشير إلى وجود تعلقين من الوحي ، متنازيين ، في دنجمة أغسطس ، وإن ظلال مرتبين بمتنوع واحد هو الرؤية مع ، وهو منظور داخل وليس خارجي . وهو يقول إن علاقة هذا المنظور - الرؤية مع ، بالزمن ، غامضة لترتبه ، حيث يعد المحاضر مستطفا لكل المحطات الأخرى .

٥ - ٣ الوصف :

ليس الوصف مجرد تصوير فصح ، ولكنه عرض للعالم من خلال تلميح كتابية ، لا تحليل ولكن تفتح - كما يؤكد الباحث - شيئا فريدا يمكن أن يكشف كسل عناصر الموضوع المعرف . من أجل تخصيصه ووضع في سياق الوصف . والوصف مستويات متصلة ، تبدأ للكيفية الحكاية المؤطرة له . كذلك فإن أهمية الوصف تختلف ؛ فالكتابة الكلاسيكية كانت

عاجية ، مثل ؛ للمثل ، والأدوار العاصمية والتيمانية .

فإذا كان للعامل - فيا يحدد جرجس - له طبيعة تركيبة أساساً ، فإن للمثل ، لا يتج من التركيب ، بل من الدلالة . أما الأدوار العاصمية ، فتتسم إلى أنوار عاصمية وتيمانية : القنور العامل برتبط بالمجاري السردية بوصفها تسلسلاً متطابقاً ؛ والقنور التيماني يتطابق بما يقدمه المتناظر الخطي من تيمة مستقلة موحدة ، وقائمة بلها .

وتتناول الباحث العوامل في دنجمة أغسطس ؛ على مستوى الزميل والمثل إليه ، و « العامل المساعد » ؛ والحلقي ؛ سعيد ، و المزيق ؛ صبري ونيل ، ؛ و « العامل المعاكس » ؛ المياث ، إضرارة ، المواصلات) وأخيراً والعامل - الملات .

٥ - ١ « البنية السطحية » :

يعرض الباحث مفهوم « البنية السطحية » كما تحلده سيميولوجيا السرد ، من حيث أنها بنية متعلقة بالميات الألس ، ما مستويات ثلاثة : ١ - مستوى الماتين والمسبورات . ٢ - مستوى الوظائف . ٣ - مستوى المركبات السردية . ويقع الباحث إلى طبيعة من تقديم بلورة خاصة لهذا المفهوم ، من خلال معانيته الشخصية ؛ وهي معنية تقصر جهد البنية السطحية حول المتناظر فصح ، بوصفه مستوى سطحي .

٥ - ٢ التشكل السري :

تشكل السرد في دنجمة أغسطس ، في علاقته بالحدث - كما يكشف الباحث - من خلال الماهمين تميزين ، يتكثبان انطباعاً أولياً بالطبيعة السردية المؤسدة لتسلسل الروائي في انتظامه من حيث إنه عمل حكاكي ؛ الأنظمة الأولى - تتناول تنظيم الأحداث ، في علاقته بالسرد ؛ والأنظمة لثاني - تتناول تداعل الحكي مع تصورات أخرى ، خارج النص السري .

وتتناول الباحث تصورات « مايكل انتجو » ، في الرواية ؛ على أنها نوع من « الماسارد » داخل النص الروائي ، ويتكثف من أنه هذه التصورات تفرير لثلاث قيم أساسية ، هي : جوهر الموضوع ، والتصدد ، والمعن . والقياس التيموي ، بين صنع الله إبراهيم و « مايكل انتجو » لا يتطابق بطريقة التمت فصح ، إلى تمكن على مستوى الكتابة ، بل يتطابق كذلك - بالمصمود الموقفة عند « مايكل انتجو » ، حيث يقيم السارد بدائل لما هي الكية مستوى السرد : « السبح - شهدي ؛ الحية - النظام السياسي - الصنبر - السد ، تحت - الكلمة . . . » وهكذا ، وإذا كان كل نص

البرنامج السري الثاني : (باتجاه المعرفة الذاتية) .

البرنامج السري الثالث : (أوزونج الموضوع) .

في البرنامج السري الأول ، (الموضوع) ، يمثل الباحث المعرفة التريوطية بالسلطة ، على أساس أن هذه السلطة تيمانية ذات ، أخرى ، لها برنامجها السري الآخر ، الذي يتجسد - داخل الرواية - في بناء السرد ، وإحاطة هذا البناء بوعي زائف ، من أجل ضمان استمرار هيمنتها . ويتبع الباحث علاقات : (المواجبة) بين الذات / الراوي والسلطة ، و (المية) التي تتنصهرها المواجبة ، بوصفها ملفوظاً سردياً أولياً للمعالم التنظيمية السردية ، و (الاستاد) بوصفها وحدة متصصة لغوية للوحدات الأخرى .

وفي البرنامج السري الثاني ، (اللذان) ، يمثل الباحث المعرفة الذاتية للرواية ، فيقدم مجموعة من الملاحظات التي تنص على تراكب هذه المعرفة الذاتية ؛ منها أن هذه المعرفة غير متصلة من المعرفة الموضوعية ؛ ومنها أنها تتلقى من مرحلتين سرديتين ، هما : قبل الوجود خارج السجن ، وبعد الوجود داخل السجن .

أما البرنامج الثالث ، (الرضوي) ، فيه يكشف الباحث عن أن نجمة أغسطس ؛ تفتح إشكالاً حاداً يتطابق بالتركيب السري ؛ لالحداث من حيث هو هدف استراتيجي للحكي - لا يجرز المعرفة بشيها (برنامج الذات ، أو باتجاه « السد ») فصح ، بل يجرز كذلك غاية أخرى لموضوع مواز ، ويشير ، يتعلق بالبناء . وهنا يصبح له « التواصل » و « التبادل » ، و « المشاركة » بما هي ملفوظات سرديية ، أهمية قصوى في مجال التركيب السري .

ويتناول الباحث تعرف علاقات تراكب هذه البرامج السردية الثلاثة ، في سياق البنية العامة للمعرفة ، بوصفها عتوي للسرد في دنجمة أغسطس ؛ في جعلها ، فصرف اهتمام إلى مرحلتين تميزين : الأولى تتخذها مضمونها متعللاً في العلاقة القائمة بين المعرفة الموضوعية والذاتية ؛ والثانية - تنصتية طيمة العلاقة لثالثة بين الرضية الجنسية ، في الرواية ، والمعرفة بشيها المختلفين .

٤ - ٤ النموذج العامل :

يبدور الباحث ، في هذا المستوى ، « العامل » بوصفه وحدة سرديية تركيبية ، لا يمكن أن تتصل من الملفوظ السري ، بلذا بعض التحديدات النظرية التي أرساها كل من « هامون » و « جرجس » ، ويشير المروعة العامل في إطار العلاقات التي تربطه بمفاهيم

تسرى فيه مجرد تزيين للخطاب ، في حين أن
التصور الواقعي يصمم بمثابة مرآة ترفع الخطاب
بمجرد ملوّن .

وبالمثل الباحث الوصفي في « نعمة
أفطس » ، عندما تركّبه في أربعة مبادئ
وإيسية ، هي : اللامعة ، والإفراط ، وتقلّ نقل
الوصف ، والأبعاد المسافكة .

فلا تملك مبدأ منطلق للوصف ، يمتثل في جمع
متغيرات وصفية متصلة ، متعلقة بموضوع
معين ، تحت دليل موحد . ويلاحظ الباحث أن
هذا الدليل ، في « نعمة أفطس » ، هو
« الصلاة بما هي مكان » ، وأن الألياء الموصوفة
(المائدة ، لقاعد ، الحيررات ، إلخ .) ،
كلها تتعدّد وتتبعه ، تحت دليل وصفي موحد ،
نحو هذا المكان .

والإفراط هو المجال المظور لما هو موضوع
وصفي ، إذ يتمّ الوصف من خلال وسيط معين
يعطيه أبعاده ويحدّد طبيعته . ويكشف الباحث
عن أن « التساقط » تعدّد - بشكل عام ، وفي
« نعمة أفطس » - وسيلة تمهيدية للإفراط
اللوغوي في تحديد هوية الترميز الوصفي
وترتيبه ، وصوغها « بربما للمرابّة » - كما
يسمها « هاديون » .

وفي إطار « تقلّ تامل الوصف » ، يبرز
الباحث ، في الرواية ، بين نوعين من التساقط
الوصفي : تقلّ عام ، ينظم الحركة الوصفية في
الرواية كلها ، وتقلّ فرعي ، يرتبط بالتقلّ
الداخلي للشخصية بوصفها ثلاثة أوصاف .

أما « الأبعاد المسافكة » فيصمّم بها الباحث
ذلك البعد التركيبي ، الذي يوظف الأشياء
الموصوفة ، من طريق رصد مواقع وصفية تحدد
الأبعاد المختلفة في الرواية (إلى الأبعد
اليمين - عن قرب - عن بعد . . إلخ .) .

وفي هذه المرحلة نفسها من « البنية
السطحية » ، يعرض الباحث لشبكة حائل
الوصف ، بوصفه مستوى من مستوى إدماج
الوصف بما هو عنصر كتابي ضد التشكيل العام
للسرد ، فيشير إلى توزع هذا الحاصل ضمن
أنواع محددة : (الحاصل - النظرة) ،
(الحاصل - القول) ، (الحاصل - الفعل) .
ويتيح في الرواية - على مستوى النوع الأول -
أفصال الرؤية البصرية ، والتركيز وحده ،
والإبطاء والسرعة ، والحركة والسكون ،
والإمكان والتأمل ، في هذه الرؤية البصرية .
ويعرض الباحث - على مستوى النوع الثاني -
أفصال القول الواقعي ، وخصائصها ودواورها
في الرواية . وهو يتناول - على مستوى النوع
الثالث - أفصال الحركة الواقعية ، والوصف
والحكم - والوصف الكتابي ، والوصف -
المزجج .

٥ - ٤ الزمن :

نظراً لأهمية الزمن في خلق الانطباع بالاشتمال
السريع داخل كل خطاب ، ولأوجه الاختلاف
بين الزمن بمعناه الفلسفي والزمن الخاص
بالحكمي ، وانحياز الأزمنة الداخلية في النص بين
زمن الحكمي وزمن الحكمي معه ، وللتقاطع بين
زمن الحكاية وزمن الخطاب - نظراً لهذا كله ،
يعرض الباحث لهذه الجوانب بشكل عام ، قبل
أن يتناول بالتفصيل الأزمنة الداخلية في « نعمة
أفطس » ، على أساس أن هذه الأزمنة « تمثل
حجر الزاوية في هذه الرواية » .

وفي هذا الإطار يتناول الباحث كلا من
« الزمن اللغوي » ، الذي يقوم على التقسيم
الكوني للدعوة إلى وحدات معينة ذات طبيعة
قائمة ، كالساعة واليوم والشهر . . . إلخ ،
و« الزمن المتقاطع » ، بين زمن الحكاية وزمن
السرد ، وأخيراً « الزمن والكتابة » من خلال
حالات الحكاية بالكتابة السردية .

وعلى مستوى « الزمن اللغوي » يكشف
الباحث عن أن « نعمة أفطس » لا تخرج في
بنائها عن الأسلوب الزمني الذي تتصده كتابة
الذكرات ، وأن أحداث الرواية تتوزع خلال
سبعة وعشرين يوماً ، وأن وحدة « اليوم » - من
ثم - يمكن أن تعد بمثابة وحدة سردية أساسية .
وهو يكشف كذلك عن أن هذا الزمن اللغوي
يتقاطع مع زمن آخر ، يمكن تسميته « بالزمن
البيروني » ، وهو يمثل في حقيقته تميزين في
ما بعد الظهور ، والدليل .

وعلى مستوى « الزمن المتقاطع » يحلل الباحث
حالات « الاسترجاع » الداخلي والخارجي ، و
« الماضي القريب » ، و« الماضي البعيد » ،
المتعلقة بـ « أنا/ الرواية » ، وعلاقة « ماضي
الآخر » أو ماضي الشخصيات التي تدخل مع
الرواية في صلاتها لها ، كما يحلل علاقة
« الاسترجاع التاريخي » المرتبطة بغضامات
تاريخية في الرواية .

وعلى مستوى « الزمن والكتابة » يسم
الباحث الرواية إلى ثلاثة أقسام نصية ، تما
للخواص السردية فيها ، واعتاداً على اليوم ما
هو وحدة زمنية تتكفل بتنظيم الأحداث . ومن
خلال هذا التقسيم يدرس الباحث العلاقة بين
مدى الاستناد النصي ، وعلى الزمن الحكمي في
الرواية .

٥ - ٣ المكان :

المكان في « نعمة أفطس » له علاقة وثيقة
بالمرحلة : ومن هنا كانت سطوة فضامات الطرق
والأماكن التاريخية الصلة في هذه الرواية .
ويكشف الباحث عن ثلاثة أنماط للفضاء
المكان ، في ارتباطه بالزمن ، داخل الرواية :

التنمط السوالي : والتنمط الداني ، والتنمط
التاريخي .

أما التنمط الواقعي فيمدد الأساس الذي ينبع
الرواية طابعها الخاص ، ويرتبط بالخط الطولي
المرحلة . ويتكون هذا التنمط من المشرق التي
تستخدم غالباً أساساً للحصول على المساحة ،
ومن الأماكن الممتدة (التوازي والفنل)
والمكتبة ، والأماكن الموزعة لها (البور
والاستراحة) . وتقلّ هذه الأماكن - فيما تقلّ -
رمزاً يقوم بذلك الإعلان عن كل مظهر عني
الحقيقة الاجتماعية .

ويتنمذ التنمط الداني بحضور رموز شخصية
تحمده داخل الرواية : فيربط « السجين » -
مثلاً - في تواجد الروائي مع « شهدي عطية » ،
ويرتبط « البيت » بالعمارة ، و« المدرسة »
بـ « عيد السلام الفتي » ، وهكذا .

أما التنمط التاريخي فيمثل « للميد القديم »
مكاناً مركزياً له . وهذا الميد ، فيما يرى
الباحث ، يشير بخصوصيته إلى الجلود التاريخية
لثلاثين المصري ، في توزيعه بين مؤسسات
سلطوية متعددة .

ويلمّح الباحث إلى أن المكان ، في « نعمة
أفطس » ، يجمع لمبدأ تركّيب عام ، يتقلّ في
التقابل بين الأبعاد السطحية ، كما يرى أن الفضاء
المكان ، القسّم في الرواية ، لا يعمل على
استحداث تغيير في مجرى الحدث ، ومع هذا
فالمكان ، من ناحية أخرى ، يضيف للطابع
الرحلي الذي يحكم سره الرواية برته .

٥ - ٢ التنمط اللغوي :

وفي المرحلة الأخيرة من « دراسة (البنية
السطحية) » ، يقدم الباحث رسداً لمظاهر التنمط
اللغوي في « نعمة أفطس » ، مؤسّساً رسده على
فرض « مضاييل باختين » الخاص بالنظر على
الرواية بوصفها مساحة لالتقاء التنمط الأسلوب
واللغوي والصوتي ، وبوصفها - من ثم -
مساحة للتشويح الاجتماعي للغات ، ولتنوع
الأسن والأصوات الفردية .

ويكشف الباحث ، عن هذه الناحية ، عن
وجود ثلاثة مستويات لغوية في الرواية :

١ - كلام السارد في تعدد موضوعاته .

٢ - كلام الشخصيات .

٣ - كلام الآخر ، المقدم في شكل استهزاء .

وعلى المستوى الأول ، يبرز الباحث بين لغة
السارد الموضوعية ، ولغة المتكلم بالذاكرة ،
فيشير إلى أن هناك نوعاً من « التهجين » يصف
به ألياء « اللغوي - بالذكور » في الرواية ،
حيث تواجه تعدداً لغوياً يمثل في حضور معاجم
لغوية مختلفة .

وعلى المستوى الثالث ، يقدم الباحث مجموعة

الأبوابات بين الفكر والمجتمع، فيعرض للاستعمالات البلاغية المتغيرة في نص الرواية، التي تؤدي إلى نوع من «التحصيل الاستثنائي»، يقوم على «اللفظ»، مستغنياً في هذا ما أورد «ديكرو»، Diderot من تصنيف المعاني في ثلاثة أساط: لفترض - والتحليل - والفهم. ويعتبر الباحث - في تحليله لبعض عناصر المعنى المضمرة في «تجربة أحسب» - عند جزئيتها: الخلال، والآلة والفعل، والعلاقات الجسد، والموت، وعودة الفعل البيولوجية، والجنس، من خلال المعاني المضمرة التي يستنتجها القارئ، من النص، ويرى من خلالها الأبعاد المتغيرة لهذه الجزئيات.

٦ - ٧ المعنى الأيديولوجي :

وفي هذا المستوى يؤكد الباحث صموئيل محمد مصطفي - الأيديولوجيا الأدبية، أو الأيديولوجيا الفنية، - وبميز بين المعنى الأيديولوجي النصي - الذي يتبع لا مستخدم خاص-، و الأيديولوجيا المعنى الآخر - بوصفها صورة نظرية أخرى، موجهة من الخارج للمعنى الأيديولوجي، ومضبوكة فيه.

والمعنى الأيديولوجي، في «تجربة أحسب»، كما يلاحظ الباحث، يقدم في شكل مجملات لغوية وتصورات اجتماعية، من خلال مفردات الشخصيات المتعددة والشابة. ويكمن الباحث هذه التماثلات، ويرى أن الخصائص المميزة للمعنى الأيديولوجي - في تركيبه النصي - هي صفاته بالسرور - مرتبطة بالبيولوجيا الكتابية المتمثلة في إنتاج الرواية في مجملها، وفي زمن خاص، ووفق خصوصية فنية خاصة. والشكل الروائي المتمثل في «تجربة أحسب»، في جذبه ومغفرتة الشكلية، يمدد حلالا على المحللة الشاعرية من التحولات التي اعترت المجتمع المصري، والمعنى، في مرحلة الستينات.

٨ - استعمالات

يقدم الباحث - في ختام رسالته - مجموعة من الاستعمالات، يهدف من إيرادها - فيها يقول - إلى إعادة تأطير الدراسة كلها في رحاب سؤال جوهري، له أهمية في استيعاب الإضافات التي يقدمها نص من الله إبراهيم للثقافة الروائية المصرية: إلى أي حد استطاع صنع الله إبراهيم، في «تجربة أحسب»، أن يصدر عن تصور نظري ما للرواية بوصفها جنة أم بؤس؟

وفي محاولة الباحث الإجابة عن هذا السؤال نراه يؤكد أن «تجربة أحسب» رواية تبنى اعتماداً فريداً بلورة الجدل الذي يجب أن يقوم بين أي عمل روائي ونظريته الرواية. فيشير إلى وجود نوع من الاختلاف بين «الكتابة السائلة»

للمرقة، فيتناول «المرقة الأولية» المباشرة، و«البيت» - مرقة، بوصفها وظيفة نصية داخلية، تعمل كقنطرة دلالية يشير إلى مرجعها الخارجي، وهنا «خلال دليل» أو «مومي» - مناسب. وهنا يصبح «الاستنتاج» وسيلة لتزويد العالم، عن طريق نص كل نصيب له.

٦ - ٤ وضعية الإنتاج :

يتناول الباحث، هنا، علاقة «تجربة أحسب» بالأسطورة الأدبية التي كانت تحكم الإنتاج الأدبي للمصرى في زمن صدورهما، وعلاقتها برواية صنع الله إبراهيم الأولى «تلك السراصة»، ويشير إلى خصوص «تجربة أحسب» - بدرجة أكبر من الرواية الأولى - المؤسسة الأدبية، من ناحية صلاتها بالوحدة مكوناتها الخارجية: السلطة، حيث يعمل الكاتب - فيها يؤكد الباحث - إلى درجة أكبر من الرقابة الداخلية على الكتابة، وإلى إدراك مرقة بصدد الذات، تتجلى - هذه للمرقة - الإقرار بالمعجز على مستوى الفعل السياسي، وإلى إدراك أن للجدال الوحيد لممارسة فعلها نصيحي في مجال الكتابة، فينبول شكل الذات السياسية إلى شكل ثقافي، إلى كتابة رواية.

٦ - ٥ وضعية الاستهلاك :

وليسنا يتخصص بالثقافة، تتضمن «تجربة أحسب» - من ناحية - اقتراحات دلالية محض، تخلق نوعاً من التعاضد الممكن مع القارئ. «فلسد»، وهو «تجربة» مركزية للرواية، يصبح في صلاته بالأسلوب والتعطيل - من التغطية الضمنية - اقتراحاً دلالياً أولياً، يوجه انتباه القارئ (وهنا يقدم الباحث مقارنة بين السرد في الرواية، وتغطيته، في كتاب «إنسان السد العالي»، الذي شارك صنع الله إبراهيم في كتابته مع كمال الفلح دؤوب مسد).

وتتضمن الرواية - من ناحية أخرى - اقتراحات دلالية أخرى، تتناقض بتفهم الكتابة نفسه: إذ يتأسس الشكل السري، في «تجربة أحسب»، على مبدأ الحداثة. فالسرد يطرح - عملياً - أسئلة نقدية حول مفردات رواية سابقة، ومن ثم يستعصر القارئ مجموعة من المقارنات مع تلك المفردات السابقة. ويشير الباحث إلى أن معنى «الحياة» بعد من أهم المعاني التي تلحق نص «تجربة أحسب»، من خلال صيغة التثنية.

٦ - ٦ السياق البلاغي :

وإلى جانب رصد ما يستتبعه نص الرواية، يشمل المؤلفات الثقافية، يتناول الباحث أيضاً إلى متناقض ما يمكن أن يضاف إلى هذا النص من معنى، يشمل قوانين التحويلات التي تحدد

استشهاده على الصعيد اللغوي في الخطاب الخاص بشخصيات الرواية، ويكتشف هنا بوضوح هذا التعدد من غير وتوقع، حيث تظهر هناك لغات السلطة والمهنيين والأطباء والمثقفين والمعلم والأجانب والمصنفين والأطباء. وبذلك تختلف اللغة - في الرواية - اختلافًا يضاف، في شكلها العلمي، والمعرفي، وشكلها المعلى، والفصح، والسامع، واليومي.

وفي المستوى الثالث، يلاحظ الباحث أيضاً وجود لغة أخرى مختلفة عن لغة كل من السارد والكاتب، هي لغة الآخر، القائمة مباشرة دون وسيط، وهي لغة تصدق المقارنة بين اللغة الأدبية وغيرها. ويذهب الباحث إلى أن لغة مثل لغة «الفرعون رمسيس» بالرواية، تعكس تصوراً خاصاً في صرامته، وتقتضي من ظهور السلطة بوصفها فاعلاً أصلاً، يتبنى الصراع لصالحه من حيث تمثله لدرجة اجتماعية.

٦ - ١ «بنية المعنى»

في هذا الفصل الأخير، يدرس الباحث المعنى، في «تجربة أحسب» من عدة زوايا. فيتناول «القصدية والمعنوية» (وتكون لقصدية المرقة)، و«وضعية الإنتاج» و«وضعية الاستهلاك» (و«السياق البلاغي»)، وأخيراً «المعنى الأيديولوجي».

٦ - ٢ القصدية والمعنوية والتماثلات :

بعد أن يعرض الباحث للمعاني والإشكاليات المتعلقة بعملية استكمال آليات المعنى، ومحدد اشتغاله في النص الأدبي بشكل عام، يتناول «القصدية»، القيلية والمهنية، وعلاقتها بالمرقة في «تجربة أحسب»، فيعمل القصدية في علاقته بـ (الأنا - الكاتب)، ويشير إلى وجود تماثلات بين الكاتب والقارئ، تعمل على تحديد فعالية المعنى المشترك، والإضافي، الذي يسمو القارئ في خلقه وتكوينه. وأول شكل للتماثل في «تجربة أحسب» يرتبط بالمعنى نفسه: «فالقصدية» تغير من علاقة القارئ «لأني يعنى»، في أبسط معانيه المرادفات: «حصل - نتج - حدث»، و«أحسب»، يشير إلى ما بعد أيام «الثورة» في مصر في شهر «بروليو». وبذلك يصبح المعنى - كما يستنتج الباحث - تسييراً ما حدث في مرحلة حياة الناصر، بوصفه رمزاً «ثورة» ١٩٥٢.

٦ - ٣ تكون قصصية المرقة :

ويجلب الباحث تكون النص بوصفها قصصية نصية، تخضع لتحويلات لغوية داخلية، يتم بين السارد، بوصفه طرف حائز على هذه المرقة، وشخصيات في الرواية يفترض أنها تتكلم هذه

وهذه الرواية . ويقول إن صنع الله إبراهيم يصنع كلمته ، مع كلمات شخصياته ، على قدم المساواة ، وأن « نجمة أغسطس » رواية تسعى إلى إعادة تشكيل الحقيقة على نحو « ديالوجي » تماماً .

ويجمل الباحث مجموعة من « عناصر التجديد » التي رأى أن « نجمة أغسطس » تزخر بها . ومن هذه العناصر ما يتحقق على مستوى جوهر الحكى ، مثل : تخليص وحدة الانطباع ، ومجاوزة الحكاية ، والبعد اللاشخصي ، ومنها ما يتحقق على مستوى الكتابة ، مثل : البعد « الجسري » ، الخاص بتقسيم النص إلى أقسام وفصول ، والبعد « الوثائقي » ، والنصفي ، الذي يزيد من تعدد المستويات النصية ، ويعطى

كل موضوعية ممكنة . كما يتفتح الرواية على الفنون والمعارف الأخرى . وأخيراً ، فمن هذه العناصر التجديدية ما يتحقق على مستوى البعد « التشعبي » ، « الضمضي » ، الذي يضيء على « الكتاب » مسحة « الشاهد » ، ويغرق الاحتداد المهيمن على الإبداع الروائي .

ويؤكد الباحث ، في استخلاصاته ، أن « الاهتمام للقرط بالواقع » في « نجمة أغسطس » ، لا يتماثل مع الواقعية كما مورست لدى روائيين آخرين ، وأن التعدد ، الذي تقوم عليه كتابة هذه الرواية ، يعمل الإتيام بالواقع ، فيها ، معرضاً لعملية « تكسير » حد . ويتمثل هذا التكسير في الاحتراب بين « العام » - بوصفه مشتركاً وقائلاً للصرف عليه - و « الخاص » - بوصفه تجسيدا لزاج « الأنا - الراوي » .

وعلى مستوى وضعية « نجمة أغسطس » في سياق نظرية الرواية ، يشير الباحث إلى أن رواية صنع الله إبراهيم هذه على مستوى الشكل ، تقيم جداً مع « الرواية الجديدة » كما عرفت في فرنسا ، وإن ظلت الخلفية العامة الموجهة للكتابة مختلفة . كذلك فإن هذا الجدال لا ينسم بالطابع الألي الذي يعتمد على استيراد النظريات .

وه « نجمة أغسطس » - كما يقول الباحث ، أخيراً ، معتمداً على ما أرساه « ميخائيل باختين » حول « الرواية متعددة الأصوات » - رواية تغفل بعناصر إبداعية متنوعة ، وتقوم على نوع من التكسير المستمر للكتابة ، وأيضاً على تعدد المستويات اللغوية ، إلى جانب الطابع « الديالوجي » ، الذي تغفل به هذه الرواية بشكل واضح .



رسائل جامعية

بالوجود والكون والمجتمع من حوله .

ينقسم هذا البحث إلى قسمين يخص القسم الأول منه دراسة « البنية الإيقاعية » ، ويتخصص القسم الثاني بالبنية الدلالية والمفهومية ، حيث يعالج القسم الأول كل ما يتعلق بموسيقى شعر أبي تمام ، ويتضمن ثلاثة فصول تعالج بنية الأوزان وبنية القوافي وموسيقى الحشو .

يعالج الفصل الأول ، بنية الأوزان ، والبحور المستخدمة في ديوان أبي تمام مستنداً على المنهج الإحصائي كمؤشر كمي على تواتر بعض الظواهر الإيقاعية بالمقاييس إلى بندرة غيرها من النظم ، والمهدف من ذلك الإنساق ناصية الإيقاع وتوصيفه كسيا دون الاستعداد ببعض القوالب العروضية الشائعة غير المدعومة بالإحصاء الكمي . وقد تناول الفصل البحور المستخدمة بالأصناف على كم المقاطع من خلال تقسيمها إلى ست مجموعات ، ثم التعرف على نسب تواتر البحور وتبنت الدراسة الإحصائية أن هناك أربعة السديوان ، وهي الكامل والبطويل والبسيط والحفيف ، وأن الكامل وحده ، يشكل ما يزيد قليلاً من ربع البحور المستخدمة في الديوان ، وقد أحصل الصدارة إليه البطويل والبسيط (١٧ ، ٧٨٪) ثم الحفيف (١٣ ، ٧٢٪) ، وقد ثبت من خلال إحصاء عدد أبيات المستخدمة في كل بحر (فضلاً عن عدد الفصائل والمقطوعات) أصالة تقدم الكامل على البطويل ، كما ثبت أن الشاعر في عدد أبيات يتوق كثيرا نسبة استخدام عدد القصائد .

ويشأن الفصل الأول أيضاً فضلاً عما سبق أنواع المقاطع في البحور المستخدمة حسب التواتر ، الذي يؤكد ازدياد عدد المقاطع في كل بحر وبقياس الفارق بين نسب كم الأبيات في البحور كثيرة المقاصد ونسب كم الأبيات في البحور قليلة المقاطع ، تلفظ الباحث أن الفارق بينها كبير جداً . وقد اقتسمت البحور المستخدمة في الديوان إلى قسمين : القسم الأول يتميز بتفوق عدد المقاطع القصيرة على الطويلة ، ويضم الكامل والوافر ، والقسم الثاني يتميز بتفوق المقاطع الطويلة على القصيرة ، ويضم البطويل والبسيط والحفيف . وقد أثبت البحث أن ما يزيد على ٤٠٪ من عدد أبيات الديوان تنظم على وزن الكامل والوافر خاصة طرقة فيها ، وهي تغليب المقاطع القصيرة على الطويلة تارة ، أو التناوب بينها تارة أخرى ، ويمادو البحث تقسيم البحور المستخدمة إلى قسمين ، القسم الأول يخص بالأوزان المقررة ، والثاني بالأوزان

بنية القصيدة عند أبي تمام عرض : يسرية يحيى المصري

عرض لرسالة الدكتوراه التي تقدمت بها الباحثة يسرية يحيى عبد الحميد المصري إلى قسم اللغة العربية وأدائها بكلية الآداب جامعة عين شمس وموضوعها : « بنية القصيدة عند أبي تمام » وقد أشرف على الرسالة الأستاذ الدكتور إبراهيم عبد الرحمن ، واشترك في المناقشة الأستاذ الدكتور عبد المنعم تليمة ، والأستاذ الدكتور صلاح فضل .

تصحب الضرورة ملحة للدراسة شعر أبي تمام ، دراسة بنيوية من منظور جدلي يعاين جدلية فكر أبي تمام وأثر ذلك التفكير الجدلي في ماله الشعرى . وحل ضوء التحليل البنائي لشعر أبي تمام وفي ظلال ذلك التفكير الجدلي التشابك يمكن للبحث أن يفسر خصيصاً من أهم خصائص شعر أبي تمام وهي المفروض وتعدد الاحتمالات الكامنة في المعنى الواحد ، تلك الخصوصية التي خرجت بالمعنى من وحدانية البعد فصدمت بذلك حس الأمدى النقدي .

وفكر أبي تمام فكر جدلي شمولي . وقد تجلّت هذه الشمولية في بناء القصيدة من خلال استخدامه الخاص بالمرسوط للاستعارة والطباق والجناس والملاهب الكلامي . ويهدف التحليل البنائي لشعر أبي تمام إلى البحث عن العلاقة بين هذه الظواهر الشائعة في شعره وهذه الظواهر تعد نتاجاً لرؤية جدلية تعاين الأشياء كما تعاين الوجود من خلال التناظر . فالاستعارة كشف ثنائي لملاقات التشابه والتضاد بين أشيائه لا علاقة ظاهرة بينها ، والطباق كشف ثنائي للتشابه غير التضاد والتضاد عبر التشابه ، والجناس كشف ثنائي يبحث في الاختلاف من خلال التشابه والملاهب الكلامي يبحث في التشابه عبر الاختلاف .

هذه العناصر التي تعد خصيصاً جوهرية في العالم الشعري لأبي تمام في حاجة إلى التحليل الجيزي الحريص على الفوص في الملاقات الجدلية بين الأشياء . ويمكن للدرس من خلال هذا الفكر الجدلي الذي يعد علامة بارزة في شعر أبي تمام تكشف رؤيا الشاعر للعالم وممايته للوجود ، والوصول إلى النظم الذي يحكم القصيدة في شعره ، والنظام الذي يسري في حلقه ؛ وبذلك يصل الدارس إلى فهم علاقة الشاعر الجدلية

بتناول هذا البحث شعر أبي تمام من منظور بنائي ، ويطمح إلى الكشف عن بنية كلية تنظم شعر أبي تمام ، إذ إن أي شيء لا بد أن يكون له بالضرورة بنية خاصة تحكمه وتفسره ، ولابد أن يكون له تنظيمه الباطني الذي يجعل له شكلاً خاصاً يميزه عن غيره من الأشياء .

والهدف من التحليل البنائي هو التعرف على روح العمل الأدبي ، وتعرف مختلف مستويات التحليل الأدبي ودورها في خلق البنية الخاصة للنص ، ومن كان التركيز في هذه الدراسة على دراسة الإيقاع والصيغ والتركيب ومدى تواصلها جميعها مع المستوى الدلالي للنص الأدبي ، فالتحليل البنائي هو ذلك للقصيدة ثم إعادة تركيبها مرة أخرى ، أو هو المفروض في البنية التحية العميقة للقصيدة بغية اكتشاف النظام الذي يشكلها ويربط مختلف مستويات التحليل الأدبي .

إن البنائية طريقة في الرؤية ، وموقع في معالمة الوجود ، إنها - كما يقول كمال أبو ديب - لا تغير الشعر ، ولكنها بصرامتها وإصرارها على الاكتفاء لتتمتع بالإدراك متعدد الأبعاد والنصوص على المكونات الفعلية للشعر والملاقات التي تنشأ من هذه المكونات ، تغير الفكر المعين للغة والمجتمع والشعر ، وتحوله إلى فكر مثالي قلق متوذب مكتنه متعصر ، فكر جدلي شمولي في ومائة الفكر الحقائق وعلى مستوى من اكتمال التصور والإبداع .

التحليل الأدبي بهذه الطريقة يعد طريقةً ومخلاقاً عند تطبيقه على شعر أبي تمام ، فمع استحكام حدود الشعر العربي في الفكر النقدي والبلاغي القديم ، ومع التسليم بالأغراض الشعرية وأن البيت هو وحدة القصيدة ، فضلاً عن ثابت مفهوم المقام على ما كانت عليه في التراث النقدي القديم ،

المركبة . وبقيت البحث تفوق نسب استخدام الأوزان المركبة (٩٠,٩ ٪) على الأوزان المفردة (٩,١ ٪) ، وشيوع الزحافات والمطلق وتكامل الوارف بالقياس إلى البيط والغرول ؛ لكن طبيعة الإيقاع في ديوان الشاعر يغلب عليها التجميع إلى إبعاد التقابل التام بين تفاصيل البيت لإحداث انتم المطروب . إن ازدواج التفاصيل يؤكد بالضرورة صفة التتبع في التتم الذي يؤدي إلى إقامة والتناسب والضرورة بين الحركات والسواكن ، كما يذهب حازم القرطاني .

ويصاد الفصل الأول النظر للبحر المستعملة على ضوء الوتد المجموع والمفروق ، ونسب ورود بحور كل منها ، وقد ذكر وقد داخل البحر من خلال الإيقاع الصادر للوتد المجموع والمطابق للوتد المفروق . وقد أثبت الدراسة الإحصائية انخفاض نسبة استخدام المخرج والمفروق مع أنها من البحور المجدولة بجموعه الإيقاع الثنائي التكوين ، وارتفاع نسبة استخدام البحر المحوية على الوتد المفروق وتشمل ربع قصائد الديوان ، من حين أن الأبحر التي تحتوي على الوتد المفروق والتي نظم فيها شعرا ما قبل الإسلام قد بلغت ٥ ٪ من شعره .

والإيقاع عند الشاعر يقوم على تكرار نواة نمطية ومجموعة من الوحدات الحاصلة الأولى ، كما أن ازدياد نسبة البحور المحوية على وند مفروق تظهر ولحم الشاعر بإقامة الإيقاع من طريق التناظر لا الانطباع الشكل في الإيقاع بتكرار نغم واحد . ويتمحور على نواة الإيقاع . ويقتسم الفصل الأول بالمخيت من السكتة الداخلية والوقفية المحوية ، وتوازي الشطرين تحقيق أعلى درجات المتناظر التكريري في ديوان أبي تمام ، واستقطب ما صعداه من طواير إيقاعية قد تشبه معها كالتدوير والتصميم ، فالإيقاع الأساسي الذي يطغى على الديوان على درجة عالية من الكثافة .

وقد ناقش الفصل الثالث بنية القوافي ، ودلت الدراسة الإحصائية على أن خرج الشقطين يمثل المرة الأولى كروى في نسبة تواتر أصواته ، يليه المخرج الفاسري ، ثم الأستان ، فالسبطي ، فاللهوي ، وأخيراً من الحلق ، مما يرجع أن الصوت يلفظ ما يكون خرجة أقرب إلى الشقطين بكثير منه من الاستعمال . كذلك أثبت البحث من خلال تواتر القوافي أن أكثر الأصوات شيوعاً في ديوان الشاعر هي الأصوات الأنفية والجبائية والتكرارية ويليها في التوزيع الأصوات الانفعالية المجهورة ، ثم الرخوة المجهورة ، ثم المجهورة المزجوج .

ويناقش الفصل الثالث القافية من خلال التناظر بين الأصوات من جهة خارجها وبحسب صفاتها ، فتنبثق القوافي من خلال ثنائية الجهر والمهمس والشد والرخوة ، وهي ثنائية متوازنة مع ثنائية البحر المفردة والمركبة وثنائية الأبحر الصافية

الأمدى ونقله لماني إلى تمام .

وقد عالج الفصل الثامن من الباب الثالث ، البنية الدلالية بين الإقرار والتسريب ، وقد ثبت بالإحصاء أن أكثر من ستين في المائة من شعر أبي تمام قد أخذ المخطوطة قالباً له ، ولا شك أن بنية المخطوطة تختلف من بنية القصيدة الطويلة . ويدرس الفصل المحاور الدلالية في القصيدة . ويصاد تقابل الوظائف فيها مما يميز بين أنواع القصائد في ديوان أبي تمام ، ويتم ذلك من خلال التفصيل في الزمن في القصيدة واستيعاد التشكيل الزمني فيها ، وما إذا كانت تعبر عن لحظة زمنية محددة مقترنة بتفاعل أي شيء بعد واحد أو في المقابل تختص الانفصالات المضادة وتعتبر من صيرورة الزمن وتحوّل . ولذلك فقد اتجه البحث إلى تقسيم قصائد أبي تمام إلى قسمين ، من خلال دراسة الشعور وازدواجيته في البنية المركبة ، وعار البنية المفردة من هذه الازدواجية . وقد ناقش الفصل من خلال تقابل الوظائف شريحة السطلي والمرأة المعرّضة ، وتكيف أن هاتين الشريحتين تتقابلان مع شريحة الممدوح وشريحة الفخر بالشعر ، وأن شريحة التنازع في الصحراء تمثل ملاقة توسطة بين الملطم والممدوح ، كما ناقش الفصل التقابل بين الشريحتين على مستوى الصيغ والتشوي الانفعالي والمستوى الكمي أيضاً ، من خلال التقابل بين الإيقاع الصادر والإيقاع المأخوذ من الشريحتين المتضادتين .

وقد ركز الفصل الثامن على شريحة الممدوح في القصيدة متعددة التتابع ، إذ إنها شريحة مفتوحة غير مغلقة بزبان ، تكلمها تميز من الضيق الأول من خلال شخص الممدوح في التوصلات والاستمرارية ، وتتناوئح ملاعب الجود وملاصق الشجاعة في إقرار القافية ، وتتأكد فاعلية الجود وتصويبه في صوره تليق حد المنازعة والشوثر ، ولذلك تسع الدائرة الدلالية للجود فيصيح جمعا للشعر وتليق به أن واحد ، وتضمين جدلية الجود من خلال تمتع الممدوح بالإيجابيات والسلبيات معاً ، وتصيح جدلية الجود لتلاهما بين الولادة والطمع والارادة والفتن والضمك والكثافة والدم والبناء والصلابة واللين والفرم والغنى والشحوب والإسراق ، والتأليف والتشبيت .

كما يناقش الفصل الثامن المحاور الدلالية للاستعارة في ديوان أبي تمام ، وتضمين موضوعات الاستعارة تبعاً لورودها الكمي في الديوان . وتحلل الاستعارات الخاصة بالدهر أو الزمان المكانة الأولى في كثرة الرواد ، يليها الفخر بالشعر ، ثم والصال ، فالاستعارات الخاصة بالمكان ، ثم الأمال والأمان ، ثم الكرم . وتبدو قيمة الاستعارة بشكل خاص في شعر أبي تمام من خلال تركيزها على ازدواجية الرؤية التصيرية ، وهذه الازدواجية تجعل طرق الاستعارة يسير كل منها مع الآخر جنباً إلى جنب .

والمتميزة وثنائية الوتد المفروق والمجموع . وقد ناقش الفصل دور القياسية النوعية *Categorielle* من خلال اختيار الشاعر لمجموعة من الكلمات التي تنتمي إلى بنية مورفولوجية واحدة ، فتتص بالمضرورة إلى القطاع الدلالي نفسه الذي يربط بين كلمات القوافي في القصيدة الواحدة . والتقابل التحوي الدلال هو الصفة الأساسية للقوافي في ديوان أبي تمام ، فكثيراً ما يتوافر هذا التقابل في القصيدة الواحدة من خلال التقابل القائم بين الألفاظ والأسماء ، أو بين أسماء والمصنفات أو بين صيغ المفرد والجمع ، أو بين صيغ الجمع المختلفة ، وقد يكون التقابل داخل النوع الواحد كأن تكون قوافي القصيدة فعلية ، ويكون التقابل بين أزمان الفعل أو بين التفكير والتأنيث .

والخلاصة في الفصل الذي ناقشناه المتشارك فيه اسم الفاعل فيها ، أو صفة متته المجموع أو الجمع بشكل عام . ويمكن في بعض القصائد التقابل الجاد في قافية المتشارك بين اسم الفاعل للمفرد وصيغ الجمع بشكل عام .

ويقسم الفصل كلمات القوافي إلى مجموعات بحسب بنائها اللورفولوجية ذات صيغ فردية أو تصوي واحدة ما يؤكد الاتناء إلى مجال وطني شعري واحد . ولا شك أن هذا التقسيم يتبع كلمات القوافي دلالة أقوى من خلال التقابل ما هو صوق وما هو دلال . وقد أثبت الفصل أن القافية عند أبي تمام تتميز بأنها متوسطة كدالة . وأن القافية ذات الورد تتمتع ببنية ترد حالية . ولما يخص بالفصل الثالث موسيقى الحشو ، فقد ناقش فكرة ازدواج الطواير الصوت دالالية وتلاحمها في الديوان خاصة الجنس ، كما ناقش نوعين من القوافي الداخلية في شعر أبي تمام وهما القافية الداخلية بدون تقطيع عروضي متوازن ، والقافية الداخلية بتقطيع عروضي متوازن . وركز الفصل على علاقة القافية بسائر كلمات البيت من خلال التلاحم الدلالي القائم على التماثل الصوتي والقوافي الوسطى والداخلية والتجميع والترصيع والتشطير والسطح ، كما ركز على التلاحم الدلالي من خلال قاعدة اتلاف القافية مع ما يندل عليه سائر البيت في التوضيح والإيضاح والتدوين . ويؤكد الفصل الثالث وجود بعض الملامح المشتركة بين القافية بما هي مظهر صوق وسائر كلمات البيت بما هي مظهر دلال ، تلك الملامح القافية لتحقيق القافية المشتركة بينها ، وتكوين البنية المشتركة بينها . كما يؤكد استمراراً خصيصية التقابل الصوتي والتحوّل والدلال في الديوان ، قيام صور التمكن والتوضيح والإيضاح مع المتضاد بين كلمة القافية وكلمة في صدر البيت من جهة ، أو بين مصرعها للبيت من جهة أخرى .

ويضم الباب الثامن إلى أربعة فصول ، وقد ناقش الفصل الأول مفهوم الدلالة في القديم والحديث ، مركزاً الدراسة بشكل خاص حول

الفظنين ووصولها إلى تركيب جديد . ويتعقب الفصل أهم المحاور الدلالية الخاصة بالإضافات وهي الجود والتأيا والدمر وتوافق الشعر والمعال ، ويوضح من خلال المزاوجات الاسمية أن معظمها يجمع بين المحسوس والمجرد ، ويبدو الكون من خلال عالم الكلمات عالما يجمع بين التوحد والمخالفة ، وتسرى روح المخالفة عبر التوحد ، كما يتغلغل حس التوحد بين ثباتا المخالفة .

وقد ركز الفصل الرابع على الإدراك الحلقى *oxymore* في هذه المزاوجات . وقد عرفه هنري موريه في مجعته بأنه نوع من التضاد يتم من خلاله التقريب بين كلمتين متباينتين تبدو الأولى كأنها تفتي منطقيا الثانية . ويجدد كويين للإدراك الحلقى بنية محددة الملامح تتمثل في الانسحاب الدلالي بين اسميين في شكل عطف أو إضافة ، فالتراكيب الإضافي يمد بنية تركيبية للإدراك الحلقى ، وهي من البنيات التي شاعت في ديوان أبي تمام .

ويؤكد الفصل الرابع تتالي ملامح الصور الأسلوبية في ديوان الشاعر ، للميلان والاستعارات والإدراك الحلقى والإسناد الاسمي والمبالغة في التعمت تتميز جميعها بنية مشتركة ، وهي تداعل الملامح وتشابك الصلاقات . وقد تعرض هذا الفصل للسماة الأسلوبية للديوان . وقد أثبت الإحصاء التفوق المعنوي للأصناف كلها الجمل الفعلية ثم الاسمية فالإضافات فالتموت . ويعبر ليشتر أي تمام للفعل عن نظيره للأشياء من خلال تعاقب الزمن عليها وردد الأخطاء الثابتة . وقد سيطرت عليها ديناميكية الفصل .

ويؤكد البحث في النهاية أن الظواهر اللغوية في ديوان أبي تمام تبرز من صور الأسلوب فيه كتركيب حس التداخل والتشابك في نحن أبي تمام ، وذلك الحس الذي اتطبع على استعماله الشعرية .

وإذ يجسد المكان المحسوبة والبيات والانتباه فإن الاستعارات الخاصة به تدبر هذا البات ، من خلال الحركة التي تشكل الحياة الإنسانية وهذا ما يؤكد التزاوج في عقل الشاعر بين المكان الثابت وحركات الإنسان .

ويخصص الفصل الثالث من الباب الثاني للبنية الدلالية للمطالع ، فيتناول بالإحصاء نسب ورود المطالع داخل الأغراض . ويتجلى المصيح عملا المرتبة الأولى ، فثلاثة أرباع فصائد للمصيح ذات مطلع ، حل حين يغلو للغزل من الفصلك ويقتصر على المقطوعات .

ويركز الفصل الثالث من خلال المطالع حل جدلية المكان أو الزمان التي يجسدها الطلل ، فيبدو الطلل المكان غترلا لزمان تصوري هو مزيج من الماضي والحاضر ، إذ يظل غطلة لظهور الزمان من خلال تلك الحركة التنشئة المتراوحة بين مشهد الطلل حديتا والزمن للناظر مع للحوية ، كما يمثل اختزال الزمن في الطلل في توحد للفظنين تارة وفي طغيان مشهد الحيلة والحركة والحلب على مشهد الحراب .

ويخصص الفصل الرابع بالحديث عن « البنية الدلالية اللغوية » ويتناول استخدمات الألوان في شعر أبي تمام من خلال الانسحاب بين الصفة والموصوف ، كما يجسد البنيات الدلالية للألوان ، ويؤكد من خلال انتماءات الألوان ما وضعت له رمزية هذه الألوان وتوسيعها للحقول الدلالية .

كما يتناقل هذا الفصل احتلال الأبيض والأسود مساحة كبيرة في الديوان ، وأن الأبيض هو لون الألوان في الديوان .

ويركز هذا الفصل على دراسة المزاوجات الاسمية والتمنية ، ويؤكد على دور الإضافات في الخروج من الدلالة الحرفية والتواصل القائم بين اللفظين الذي يصل إلى حد التلاحم واتصهار

ويتعرض الفصل الثاني للكلمات المتشابه في ديوان الشاعر في المصيح بصفة خاصة ، أي الكلمة التي حطبت بأهل نسبة تواتر داخل الديوان . ويشكل والدمر الكلمة المتشابه لكثرة ورود ، سواء ورد بهذا اللفظ أو بلفظاا مختلفة متراوحة كالتسكين والحطب والزمان والألم .

ويتكاتف مع تواتر التصنيفات الاستعارية لبعض الموضوعات والكلمات المتقارب التي شاعت في شعر أبي تمام ، نسبة شيوع بعض التراكيب الإضافية المصطفة بحسب موضوعاتها ، وأهم محاور هذه التراكيب الإضافية عبور الدهر وعبور المجد وعبور الموت وعبور الجود وعبور التواني ، حل أن هناك ملمعا عاما يجمع بين هذه المحاور بماهى موضوعات استعارية أو بماهى مركز إشباع دلالي ، وهو غطيان عصر الحركة ، والإحلال على علامات الحياة المتحركة المتغيرة .

هذا وقد دارت استعارات الدهر حول أربعة محاور : الإنسان ، والجمل ، والفتنة للموجة ، والبرد بوضايب الرقيقة أما الاستعارات المصطفة بتواكب الدهر فقد دارت حول الإنسان ، والجمل ، والنثار ، والكبرياء . وقد دارت الاستعارات المصطفة بالألوان على الألوان بشكل خاص من خلال الاختصاص ، والتبخصر ، والاتصال ، والافتراق ، والكافة .

وتتعدد الاستعارات الخاصة بديالوقا في حول المرحلة المبكر أو الألم والافتراق ، والنشاط ، والترب والخل ، ثم الثالثة ، ثم السيف والدوحة والتوب .

ويؤكد موضوعات الاستعارات ذلك التشابك والاتصاح بين الحياة الإنسانية والحياة ، وخلافا لذلك التشابك تتلاحم الحياة الطبيعية والحياة الإنسانية وتشابكان في الاستعارات الخاصة بعبور الجود . ويتأكد المنصر الحضاري في الاستعارات المتصلة بالمجد والتواني والدمر .

رسائل جامعية

المنهج الفيثومينولوجي في تفسير الخبرة الجمالية

عرض : سعيد محمد توفيق

تقدياً في التطبيقات المتنوعة ، وبهذا المعنى ، فإن هذا البحث - كما يشير الباحث - يمدد بحثاً في فيثومينولوجيا الفيثومينولوجيا ، فهو يحاول إلى حد بعيد حدود التصريف بالمنهج أو مساهمات فيثومينولوجية إلى رؤية نقدية لهذه المساهمات ، ولكها رؤية نقدية تأتي إلا أن تكون من داخل الفيثومينولوجيا ذاتها .

وفي ضوء هذه الأغراض البحثية قسم الباحث بحثه إلى أربعة أبواب ، وصدره بمقدمة ، وذيها بخاتمة :

والسبب الأول ، وهو معنون بمشوار «المتنصر المبهيا الجمالية بين المنهج الحاصل والبحث الجمالي» ، يمدد مدخلا ودعامة ضرورية للبحث برمه ، ويتقسم إلى فصلين : أولها الذي يحمل عنوان «ما الفيثومينولوجيا ؟» ، يسالنج الفيثومينولوجيا من حيث هي منتج خاص ، وهو يسلك سبيله إلى هذا ينتسب عوالمج الجمالية الفيثومينولوجية ومطلقاته ، مروراً بالتشعيرات والاختلافات التي طرأت على عوارض المبهية ، ويبلغ شايته في النهاية باستخلاص الشوايت أو المتنصر المبهيا الأساسية التي يفتخ عليها من فيثومينولوجيا إلى هذا الاتجاه . أما الفصل الثاني ، فيكش عن كيفية توظيف هذه المتنصر المبهية بما هي أسس أو متطالقات للبحث الجمالي الفيثومينولوجي ، وبخاصة في مجال الخبرة الجمالية . وهذا الباب على درجة قصوى من الأهمية ، لأنه يمددنا بالأسس التي سوف نستند إليها في تحليل المعالجات التطبيقية المتنوعة للخبرة الجمالية ومراجعتها .

والأبواب الثلاثة التالية تتناول بطريقة تحليلية تقديمية شائنج تطبيقية متنوعة لمعالجات الفيثومينولوجية للخبرة الجمالية ، وهذه المعالجات مرتبة ترتيباً تصاعدياً منظاراً مع تصاعد أهميتها ، أي أنها تصاعدت في الترتيب وفقاً للقدرة التي تسهم به في مجال البحث الجمالي الفيثومينولوجي .

الباب الثالث مكرس - في فصلين - لموقف هيدجر ، لأنه يغطي مساحة أو بعداً معيناً في نطاق البحث الفيثومينولوجي للخبرة الجمالية ، وهو ما أسماه الباحث باسم «البعد الأونطولوجي للخبرة الجمالية» ، ويغطي به تحليل ماهية وجود ما يكون موضوعاً لهذه الخبرة ، أي العمل الفني ذاته ، وتحليل أسلوبه . وقد انتهى الباحث من هذا الباب إلى ما مفاده أن قيمة هيدجر الأساسية بالنسبة للإستيعاب الفيثومينولوجية هي تأكيد أولية بحيث العمل الفني ، وفي مقابل ذلك فإن إخفاقه الأساسي يكمن في أنه يحمل البحث في أعمال الخبرة

عرض لرسالة الدكتوراه التي تتلهم بها الباحث سعيد محمد توفيق إلى قسم الفلسفة بكلية الآداب ، جامعة القاهرة ، وعنوان هذه الرسالة «المنهج الفيثومينولوجي في تفسير الخبرات الجمالية» .

أشرف على الرسالة الأستاذة الدكتور أميرة مطر ، واشترك في لجنة المناقشة الأستاذ الدكتور صلاح قصوة والأستاذ الدكتور محمود رجب . وقد أجازت الرسالة وحصلت على مرتبة الشرف الأولى .

سهلة : فمجرد التعرف على طبيعة الاتجاهات الفيثومينولوجية في تناولها لقضاياها - بما في ذلك قضية الخبرة الجمالية - يمدد أمراً معقداً ، لأن الاتجاهات الفيثومينولوجية ذات بعد تنجاس لكثرة من فلسفات أو تطبيقات متنوعة للمنهج الفيثومينولوجي في قطاعات متعددة من الخبرة . ولذلك ، فإن فهم طبيعة هذا الاتجاه يقتضي تركيز النظر على المنهج الفيثومينولوجي ذاته ، بوصفه ذلك المنهج الذي يوجد ويريد بين المعالجات التطبيقية المتنوعة . ولذلك فقد تناول الباحث في دراسة معالجات هذه بوصفها عينات أو نماذج تطبيقية للمنهج الفيثومينولوجي في نطاق الخبرة الجمالية ، والحقيقة أن هذه للمعالجات لم تكن مقصودة لذاتها ، فليس الغرض من وراء هذا البحث عرض وجهات نظر ، أو حشد نظريات فلاسفة فيثومينولوجيين حول قضية الخبرة الجمالية ، وإنما هدف البحث - بخلاف ذلك - هو إبراز أسلوب التناول الفيثومينولوجي للخبرة الجمالية من خلال دراسة نقدية لهذه النظريات أو التطبيقات . أي أن الباحث يحاول أن يلمس في هذه المعالجات تلك المبادئ والمتنصر والإجراءات التي تسير وفقاً لنهج الفيثومينولوجي ، وأن يستمد تلك الشوايت والعنصر الدخيلة التي تنتمي إلى سياق «لا - فيثومينولوجي» . وقد اتضح هذا بتجديد معايير ثابتة مميزة للاتجاهات الفيثومينولوجية كمعيار خالص ، وفي ضوء هذه المعايير نظر الباحث بربوة

الاتجاهات الفيثومينولوجية في تفسير الخبرة الجمالية ، بحث يكشف عن أسلوب جديد في تناول قضية تقليدية . ويرى الباحث أن جوهر الفيثومينولوجيا (أو الظاهرية) يكمن في هذا ، أي في كونها أسلوباً أو منهجاً جديداً في المعرفة والخبرة بالعالم والأشياء ، فلم تنشأ الفيثومينولوجيا بوصفها مدعياً معيناً أو فلسفة يهيا ، وإنما بوصفها منهجاً ومفهومها طموحاً لإعادة تأسيس الفلسفة ذاتها ، وإعادة صياغة مشكلاتها وقضاياها التقليدية عن طريق إعادة صياغة نظرية المعرفة أو الخبرة . وبهذا المعنى تكون الفيثومينولوجيا فلسفة أولى أو فلسفة للخبرة ذاتها ، فهي تلمدنا أسلوباً أو منهجاً لتحليل ماهية الظواهر بوصفها ، أي وصف ما يظهر في خبرتنا المباشرة بالعالم والأشياء .

ومن هذا المنظور نفسه ينطلق التطبيق الفيثومينولوجي في مجال البحث الجمالي أو ما يعرف باسم «الإستيعاب الفيثومينولوجي» ، فليس هذا العمل - فيما يرى الباحث - سوى تطبيق منهج الوصف الفيثومينولوجي في مجال معين من الخبرات الإنسانية ، وهو مجال الخبرات أو الظواهر الجمالية . فالسؤال الأساسي الذي تطرحه كل إستيعاب فيثومينولوجية على نفسها هو : ما الذي يحدث في خبرتنا حينما نكون إزاء عمل فني ما ؟ وما هذا إلا محاولة لرصد الأسلوب الذي به نجيب الإستيعاب الفيثومينولوجية عن هذا السؤال . وكما يؤكد الباحث ، فإن هذه المحاولة لم تكن

التيحية تأسيس مبحث الخبرة الجمالية على مبحث العمل الفني : فكل المباحث الفينومينولوجية تحاول وصف الظاهرة الجمالية من خلال البنية بالإجابة عن سؤال أولي هو : ما طبيعة وجود ذلك الكيان الذي يكون معطى خبرتنا الجمالية والذي نسجه العمل الفني ، وما أسلوبيه ؟ وبعبارة فقط يمكن الإجابة عن سؤال آخر هو : كيف يظهر هذا الكيان : عبرتنا بوصفه موضوعا جماليا ؟ وكيف سيأبى : إن المنظور الفينومينولوجي في أقصى صورته يؤكد الطابع التركيبي للخبرة الجمالية ، وهذا يعني أنها ليست خبرة لحظية ، وإنما تتألف من عمليات معقدة تتداخل فيما في حالات جمالية ؛ وبذلك تتم عبثا من أسماء الباحث و بالمتنظر الواحدى للخبرة الجمالية .

ثامنا : إن المنهج الفينومينولوجي قادر بطبيعته على أن يبتدئ إلى تحليل ظواهر جزئية بالذات داخل الخبرات الجمالية المتفرعة ووصف هذه الظواهر وهذا الطريق - الذى جسده لنا بوضوح معالجة إيتاردن - يظهر لنا كذلك الطابع التكاملي للمبحث الفينومينولوجي الذى يتميز بأنه ليس نتاجا لجهود فردى ، بل نتاجا لجهود جماعية ، بحيث يسهم كل جهد في فحص ظاهرة أو مجموعة من الظواهر الجزئية ولقا نتيج الفينومينولوجيا ، ثم بأن جهد آخر ليضيف إليه أو يصححه ، وهكذا .

تاسمنا : يشرح كل قدرات المنهج الفينومينولوجي ، فإنه في النهاية ليس مبحثا سحريا يكفل لنا إجابة عن كل التساؤلات ، أو دواء شالنا لكل المعضلات ، وإنما هو فحسب منهج يسمح لنا بقدر أكبر من دقة البحث وصرامته في تطلق معين أو نطلق ما يظهر لنا في الخبرة ، وهذا يعنى ضمنا أن هناك حتى في مجال البحث الجمالي ظواهر معينة تتجاوز هذا التعلق ، فلا تظهر في خبرتنا على نحو مباشر ، وإنما تبقى مستورة تنصنع على التحليل والوصف المباشر ، ولذلك فإن هناك الكثير من القضايا صوبت بجلا لفلسفة الفن ، في مقابل الوصف المباشر لخبرتنا المباشرة بالظواهر التى يتبنى أن يبنى من نصيب الإستيعاب الفينومينولوجية .

عاشرا : إن القيمة الأساسية غير المباشرة لهذا البحث هي أنه يعلمنا كيفية التعرف الأمثل لعناصر المنهج الفينومينولوجي من خلال دراسة تطبيقية عملية ؛ وذلك يقدم لنا منهجا من أكثر المناهج الفلسفية المعاصرة خصوبة وصفا ، على نحو يمكننا من الإلمام به وتطبيقه على ظواهر لا حصر لها .

أما عن أهم نتائج هذا البحث الصريحة والمباشرة ، فيمكن إيجازها في النقاط التالية :

أولا : إن أهم ما يميز الاتجاه الفينومينولوجي في تناوله للخبرة الجمالية إنما هو طابعه المنهجي الذى يهدف إلى إعادة تأسيس الإستيعاب أو فلسفة الجمال بما هو علم وصى للخبرات الجمالية ، في مقابل الاتجاهات التقليدية بوصفها الاتجاهات تأملية لا منهجية تقوم على فرض سببية ومعايير قبلية غير مستخلصة بعلمنا عن طريق الوصف . وهذا يعنى أننا ينبغي أن نميد النظر في المقوم التقليدي لفلسفة الجمال بما هو علم معيارى .

ثانيا : إن الإستيعاب الفينومينولوجية إذ ترفض الاتجاهات التقليدية لعدم منهجيتها ، فإن ذلك يكون مقبولا من الناحية الفينومينولوجية . ومن هنا فإن الفينومينولوجيا ترفض رفضا تاما عقلات علم النفس المستعينة في نقل منهج العلم التجريبي إلى الإستيعاب ؛ فالخليفة أن الفينومينولوجيا تريد أن تجعل من الإستيعاب أو فلسفة الجمال « علما » وذلك بأن تؤسسها على منهج يكفلها أكبر قدر من الدقة والصرامة اللذين يتميز بهما العلم ، وليس بأن تنحصر هذا العلم من طابعه الفلسفى .

ثالثا : يشرح أن التحليل الفينومينولوجي يبدأ بالتحليل البنىوى للعمل الفني ، إلا أن التحليل الفينومينولوجي يجاوز إلى حد بعيد حدود البنىوى الخاصة ، التي تمتد غير قادرة بلانها على اكتشاف العناصر البنىوية التي تدخل في تركيب العمل الفني بوصفها عناصر قصدية تكون مفترضة بواسطة الخبرة ، أى بوصفها موضوعا جماليا لا وجود لها خارج هذه الخبرة .

رابعا : إن الاتجاه الفينومينولوجي في تفسيره للخبرة الجمالية يجاوز إطار الذاتية والموضوعية ؛ فكما أن هذا الاتجاه يناهض النزعة الذاتية ، فيختلف صوراها الفلسفية والنسبية التاريخية ، فإنه يقاوم بالمثل كل منظور موضوعي للجميل ، أى كل منظور يضع الجليل ويصفه ولقا لحدوث موضوعية قبلية في مفولات ميتة دوجماتية .

خامسا : عبثا من عبثا تلكت - الزروح في نصير الخبرة الجمالية يعنى من الناحية المنهجية أن الفينومينولوجي قد كشف لنا الطابع القصدي للخبرات الجمالية بوصفها خبرات يكون فيها الوعى مرتبطا بموضوعه الجمالى ونتيجة نحوه في علاقة تلازمية .

سادسا : إن تأسيس الإستيعاب بما هو علم وصى للخبرات الجمالية ينطى من الناحية

ذاتها ، قيم بين لنا كيف يتأسس العمل الفني بما هو موضوع جمالي في خبرة الذات . ملارة على أنه حصر دلالة العمل الفني في دلالة الأوتولوجية ؛ وبذلك جعل سؤال العمل الفني تابعا لسؤال الوجود . ولقد كان هيدجر يبحث في الفن عن الفلسفة ، ومن ثم شأب معالجة طابع البحث في فلسفة الفن لا الإستيعاب بمنهاه الدقيق كعلم وصى للخبرات الجمالية ، يشرح أنه كان يستعمل أدوات فينومينولوجية .

أما الباب الثالث الممتون باسمه و التحليل الفينومينولوجي للخيال والإدراك الحسى في الخبرة الجمالية ، فيقتول في ثلاثة فصول ثلاث معالجات كانت مهمة بتحليل العمليات الروحية في الخبرة الجمالية ووصفها . فهذه المعالجات ، التي تمثلت بوضوح لدى سترن وميرلوبونى ودورين ، كانت مهمة بسببها أو لاسباب التى أحفظه هيدجر ، وهو الجانب المتعلق بأفعال الخبرة ذاتها ، وبخاصة الأعمال التخيلية والإدراكية . ويرغم منا تلك من اختلافات بين هؤلاء تصل أحيانا إلى حد التضارب ، إلا أنها يندت للبحث في النهاية اختلافات في بؤرة التركيز : فسرت بدم وصفا للخبرة الجمالية من حيث هي عملية يشتمل فيها الوعى تحليلا لدلالة العمل الفني من خلال الوسيط الحسى أو الموضوع الفيزيقي المحسوس ، وميرلوبونى يعمل دلالة العمل الفني مباشرة في هذا المحسوس وتعطى من خلاله لإدراكنا الحسى ، أما دورين فإنه يقيده معها معا ويجوزهما ، وذلك حينما يظهر لنا الطابع التركيبي للخبرة الجمالية ، التي تتألف من عناصر عدة تشمل الإدراك الحسى والخيال والشعور .

أما الباب الرابع والأخير ، فقد خصصه الباحث لرومان إيتاردن باعتباره يقدم لنا نموذجاً للتحليل الفينومينولوجي الخاص بالخبرة الجمالية . والمباحث يعنى بالتحليل الخاص « أنه تحليل مكرس لوجه الفينومينولوجيا ، ولم يتعرف في أثير من إجراماته أو مراحله من المنهج الفينومينولوجي ذاته . وإذا كان الباب السابق يقدم لنا معالجة دورين بوصفها فرة تطور الإستيعاب الفينومينولوجية على نحو مماثل التجريبي عنها في فرنسا ، فإن هذا الباب يبرهن لنا على دورين لم يكن قادرا على عبثا أخطائه وقيده سائرته وميرلوبونى وتطوير موقفها لا من خلال إيتاردن . وهذا الباب يشتمل على فصلين : أولهما يقدم لنا تحليلاً فينومينولوجيا للخبرة الجمالية من خلال إطار تحطيطي عام ، ولثانيهما يطبق هذا الإطار على نموذج أقصى وهو الخبرة بالمثل الفني الأمل .

الهيئة المصرية العامة للكتاب

**معرض
القاهرة الدولي العشرون
للكتاب**

في الفترة من ٢١ يناير - ٨ فبراير
١٩٨٨

يدعوكم لمشاهدة
أحدث وأرقى ما أنتجته دور النشر العالمية



وثائق

نصوص من النقد العربي الحديث

الأرغول

فن الزجل

نصوص من النقد العربي الحديث

● بول قاليري (الشعر والفكر المجرد :

الرقص والسير) ١٩٣٩

● وليم بتلر ييتس : رمزية الشعر

الجزء الأول أول ربيع الأول سنة ١٣١٤ السنة الأولى



الأعمال

جريدة علمية أدبية فكاهية تهذيبية

تصدر في كل شهر عربي مرتين

صاحبها ومحررها

محمد النجار

قيمة الاشتراك عن سنة كاملة ٤٠ قرناً في داخل القطر
وه ٤٥ في خارجها . والنصف السنوي ٢٠ قرناً تدفع سلفاً

طبع بمطبعة المؤلف شارع البغلة قرب الترافول القديم بمصر

من يقل هذا العدد يغد مشتركاً

القسم العلمي

﴿ فن الزجل ﴾

قد اشتغل بهذا الفن كثير من غير معرفة اصوله وموازينه وعاب
 الاشتغال به جم غفير من الشراء المجيدين في عصرنا هذا ورأوا ان
 الاشتغال به ضرب من الهذيان ونوع من السفرية غير جاهلين بانه
 احد الفنون السبعة ولم المذرفان ما يسمونه من كلام بعض الزجالين
 لافرق بينه وبين كلام الجماعة المعروفين (بالادبية) وغالب ما ينظرون
 منه بكون على وزن (شرم برم حالي فلبان) ولكن جريدتنا (الارغول)
 لا تأبى أن تدرج ما حسن منه وخصوصاً النوع الخاص بالنصائح والحكم
 والتكلم على الاخلاق والعادات احببنا ان نتكلم عليه بما يفيد المشتغل
 به ان له اصولاً وموازنين معلومة بطريقة سهلة اذا عرفها المشتغل به
 واتبها سهل عليه المشي في طريقه وترك ما يخط فيه خبط عشواء وتحقق
 انه ليس من فساد اللغة كما قيل لان الذين اشتهروا فيه من المتقدمين مثل
 ابن الصمام والقباري وغيرهما كانوا من الراسخين في العلم وكان لم اليد الطولى
 في اللغة العربية القصص ولكن لاشتراط الفن فيه نظموا منه متبعين
 اصوله وشراطه فلا تغفل ايها المشتغل به واسمع ما اقول

اعلم ان اوزان الزجل كثيرة لا تنحصر حتى قال بعضهم ان صاحب
 الف وزن فيه (فشلان) ولهذا أمكن ان يؤق به موزونا باوزان بقية
 الفنون السبعة التي هي الشعر والهدويت وكان وكان والتوشيح والموال

﴿ ٣٣ ﴾

بنفع الميم وتشديد الواو باللام اخره وضبطه بعضهم بنفع الميم وكسر اللام
 وياء مشددة صفة جمع مضاف ليه التكلم ولعل سبب تسمية وزنه به
 ان هرون الرشيد لما قتل جعفر البرمكي أمر ان لا يرثي بشعر فرثته جارية
 بكلام من هذا الوزن وصارت تقول ياموالي والاول هو المشهور
 وسامها هو الزجل ولقد قال ابن خلدون اول من ابدع في الطريقة
 الزجلية ابو بكر بن قزمان وان كانت قيلت قبله بالأندلس لكن لم يظهر
 حلاها ولا انسكت معانيها واشتهرت رشقتها الا في زمانه وهو امام
 الزجالين على الاطلاق . وقال ابن سعيد وزايت ازجاله مروية ببغداد
 اكثر مما رأيتنا بجواهر المغرب قال وصمت ابا الحسن بن جعفر الاشيلي
 امام الزجالين في عصرنا يقول ما وقع لاحد من أئمة هذا الشأن مثل
 ما وقع لابن قزمان شيخ الصناعة وقد خرج الى المقتزة مع بعض اصحابه
 فجلسوا تحت عريش وامامهم تمثال اسد من رخام يصب الماء من فيه
 على صفائح من الحجر مدرجة فقال

وعريش قائم على اركان بحال رواق
 واسد قد اطلع ثعبان في غلظ ساق
 وفتح فيه بحال انسان فيه الفواق
 وانطلق يجري على الصفاح ولقى الصباح

ولقد برعت فيه اهل الامصار في عصرنا هذا ونظمو فيه بلنتهم
 الحضرية المصرية وراعوا فيه المستحسن من التزام عدم الاعراب في
 نظمه فباؤا فيه بالترائب واتسع فيه للبلاغة مجال بحسب لغتهم المستعجمة

الارضيل

(٥)

الجزء الثاني

﴿ ٣٤ ﴾

ونظروا منه بالفاظهم العامية في سائر البحور الستة عشر ويسمى ذلك بالشعر الزجلي ومثله في وجوب عدم اعراب الفاعله (الكان وكان والقوما) لان هذه الفنون السبعة منها ثلاثة معربة ابدا لا يفتقر اللحن فيها وهي (الشعر والموشح والدوبيت) ومنها ثلاثة مطبوعة ابدا وهي تلك الثلاثة ومنها واحد وهو (البرزخ) بينها فانه يحتمل الاعراب واللحن وهو الموالي ومن اقع العيوب ان يكون البيت بمض الفاعله معربة وبمضها مطبوعة ومنهم من جعل (الحاق) من هذه الفنون وسأتي التمثيل له في الكلام عليه بمقصوده

ولقد غلب استعماله في عصرنا على نوعين النوع الاول المربع وهو ما تركب كل دور منه على اربع شطرات وهو نوعان نوع تكون فيه شطراته الاوليان على حرف وشطراته الاخيريان على حرف آخر مثل قولي

اهل البلد طلعوا بطلوع مشوه علينا بالبطه
وأنومت تعمل عنه رجوع كِنَكْ يَتَدَنَّ في مالطه

ونوع فيه شطراته الثلاث على حرف والرابعة على حرف آخر مثل قولي من زجل طويل

اللبس ياما يحسن ناس والحمر ياما يدور راس
والي بدور ليله محناس لا بد ما ينكش له نكشه

النوع الثاني ويسمى بالزجل الكامل وهو ما تركب كل دور منه من خمسة ايات ثلاثة منها على حرف واثنان على الحرف الذي ابني عليه المطلع وهو بيتان بذكران في طالع الحمل مثل قولي في زجل الصرمة

﴿ ٣٥ ﴾

﴿ المطلع ﴾

بالي تحب الخط والبسجه وكل ليلة تخذ لك صفه
شرط السهر والجرم الصريحه صرف القلوس لكن مع العرفه

دور

حسك تماشي نطع بالليل معك واقبل نصيحتي ان كنت عايز تدور
يصبح يقول للناس على ما جرى وبالليل يقلب سرورك شرور
ويكرهك في كل صاحب تراه وهكذا مثي الفشيم القدور
جاهل يري حسن الحصال ففجه والمدح منك فيه يعده صفه
شرط السهر الجرم والصريحه صرف القلوس لكن مع العرفه
وهو يستعمل لمذين النوعين وغيرهما بسائر الجور الشعريه الستة
عشر فما جاء موزناً منه على اوزان بحر الطويل التي هي فعولن مفاعيلن
فعولن مفاعيلن مرتين في قول القائل

عجبنا من السالوس نهار ما فتن على وشاح بنت مره للظليفة وقيدته
وشافوا صبح العبد عنده وهو بنوح ومربوط على غامود وسه بخله
وقول آخر

عبيدي شرأت مالي ظهر شيبه وقصدي اروح بوالخان ابيعه على عيبه
وما جله منه موزوناً على بحر المديد الذي اجزاؤه فاعلاتن فاعلاتن
فاعلاتن مرتين قول القائل

القي لما لعب مع رُميكه ضاع مقامه في مجوز التهاوي
واين راشد في نهار الا باحه جه يقاوي ما التقي له نقاوي

﴿ ٣٦ ﴾

﴿ قال صاحب الدرويشية ﴾

ولم يوجد منه موزوناً على اوزان بحر البسيط الذي اجزاؤه
مستعملن فاعلن مستعملن فاعلن مرتين الا بهذه الكيفية التي نعلمها
بعضهم بقوله

لوان مالي ذهب ولي مراكب دُرَز
ماكان شمسي كسوف ولا جناني قمر
والا انتقل الى وزن الموالم عند خبن المروضة والضرب

ومما جاء منه موزوناً على اوزان بحر الوافر الذي اصل اجزاؤه
مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مرتين كقول القائل

اذا طلق التي نظره على غرضه وقد جعل الهوى سببه كثر قبه
ومن ملك الهوى طرفه أو اعترضه اذا تركه او اجنبه ملك أربه

ومما جاء منه على هذا الوزن مفاعلتن مفاعلتن مرتين كقول القائل

طلع نظره على جبل المعرة رأى ثمره على شجرة جليله
رى زلظه على الشجرة لوعده علم نظره على ثمره قليله

ومما جاء من اوزانه على وزن الكامل الذي اجزاؤه مفاعلتن
مفاعلتن مرتين قول القائل

نصب الهوى شرك لنا لصبايتي وانا الذي عرف الورى بصبايتي
فاذا بدا قريسي على قر السما سكت الهوى بصبايتي لصبايتي

ومما جاء منه على وزن بحر المزج الذي اجزاؤه مفاعلتن مفاعلتن
مفاعلتن مرتين قول القائل

﴿ ٣٧ ﴾

دخلنا في هنا زابد على يولاقي نهار جمه أذان العصريا خلي
 تمسينا سمعنا نعمة الشاق على الآلات وكنا جانب الحلي
 ولقد نظم منه بعضهم بغير هذه الكيفية بقول
 دواخل مصري فانه حنّام بنت جنكيه
 وزعزوعه ترقصهم على شامه وشاميه
 (والآتي للآتي)

الارغول

الجزء الثالث من السنة الاولى

«اول ربيع الثاني سنة ١٣١٢ الموافق اول أكتوبر سنة ١٨٩٤»

﴿الكلام على بقية من فن الزجل﴾
(تابع ما قبله)

ومما جاء منه على وزن بحر الرجز الذي اجزاؤه مستعلن مستعلن
مستعلن مرتين قول القائل
اعطيت جماعه مقطعي فيه يجمعوا حبة غنم من النفيس المتسب
غابرا علي قلت فضونا بقت هاتوا لنا المقطف ولا نحتاج غنم
وفي حنظلي هذان البيتان يتخير في بعض الفاظهما
ومما جاء منه على وزن بحر الرمل الذي اجزاؤه فاعلان فاعلان
فاعلان مرتين قول القائل
كل من كان في القرى دايروسح يحسبه انه معه برج القيامه
والأدب عنه بعيد والخن اصبح يشتكي منه الى رب القيامه
ومما جاء من اوزانه على بحر السريع الذي اجزاؤه مستعلن مستعلن
مفعولان مرتين قول القائل
يا من علا فوق العلى من غير مطلع انت عرب والا عجم والا كردي

كيف العمل في الدليل قصدي اطلع عندك ولك حتى معك أخذ ودّي
وقول غيره

ان كنت ياسالوس نسيت ما جرى وانت على اسيادك بسرك تبيع
دارين لقمان أهله عامره والقنيد باقي والطواشي صبح
وما جاء منه على وزن المنسرح الذي اجزاؤه مستعملن قول القائل
ابن على راشد راشد في صنعه لما نظم من منظومه مطلع فقط
وما جاء منه على وزن بحر الخفيف الذي اجزاؤه فاعلاتن مستعملن
فاعلاتن مرتين قول القائل

في الهله وان جرت عرج ركابك واحذر احذر من ظبي حسنه فتني
سمهري القوام بديع الحسن كم علي غدا بلحظه اسرني
وما جاء منه على وزن بحر المضارع القيس اجزاؤه مفاعيلن
فاعلاتن مفاعيلن مرتين قول القائل

لعب بخلف ابن راشد مع خصمه ابو منذر عبد ربه على شرطه
غلب بخلف لما انكتب اسمه ومن رسمه في الصحيفة نقط نقطه
وما جاء منه على وزن بحر القنص المجرى الاستعمال الذي
اجزاؤه مفعولاتن مستعملن مرتين قول القائل

مايدي بمصطحي هاأنا بمصطحي

لو يرد بمصطحي لم ارد بمصطحي

وما جاء منه على وزن بحر الجث الذي اجزاؤه الأصلية
مستعملن فاعلاتن فاعلاتن مرتين وفي الاستعمال المجرى فيصير مستعملن

﴿ ٦٠ ﴾

فاعلان مرين قول القاتل من الوزن الأول

يا ناظرين المقافع والبراقع لا تتبعوا البديع يتبعوكم
دانت هذي البراقع سم ناعم لا تدخلوا للطارح يقتلوكم
ومن الوزن الثاني

تحملوا في الموادج احبتي كيف صاروا
بالله حادي المظايا ردوا القريب لادباره

وما جاء منه على وزن بحر المتقارب الذي اجزاؤه فعولن
ثاني مرات قول القاتل

حيبي حيبي ولو كان وحقتك يلومو الموائل احبك احبك
ومنه

احقق باني عبيدك ورقك اسب الموائل ولا تفراسبك
حيبي حيبي اشتري لي جل صغير صغير رضيع اللبن
ركبه ركيه هجل بي هجل وثاني ركيه طلع بي اليمن
وما جاء منه على وزن بحر المتدارك الذي اجزاؤه فاعلن ثمان مرات
قول القاتل بحذف النصف منه

يا ملاح اليمن يا اصل الجود
وصلكم مؤمنين يا ملاح الحدود



بول فاليري

« الشعر والفكر المجرد : الرقص والسير » (١٩٣٩)

Paul Valéry
Poetry and Abstract Thought:
Dancing and Walking (1939)

20 th Century Literary Criticism
Ed. by David Lodge
London & New York : Longman, 1972. pp. 254 — 261

ترجمة : مصطفى رياض

حالة الشعر تتصف بعدم انتظام وعدم الثبات ، وهي حالة هشة ، لا إرادية ، نعلقها مثلاً نصل إليها ، بمحض الصدفة . وهذه الحالة ليست كافية لحلق شاعر ، مثلاً لا يكفي أن ترى في أحلامك كنزاً لتجده يلعب تحت قدميك عند استيقاظك .

وليست مهمة الشاعر - وأرجو ألا ندهشك ملاحظتي - أن يعبرش الحالة الشعرية ؛ فهذا شأنه الخاص . إن مهمته هي خلق هذه الحالة في نفوس الآخرين . فالشاعر يتف - أو على الأقل - كلنا يميز شاعرنا المفضل - بحقيقة أنه السبب في شعور القارئ ، بالوحى .

والواقع أن « الوحى » صفة جميلة يطلقها القارئ على الشاعر ؛ فالقارئ يرى في الشاعر تلك الفضائل والسمات السامية التي تنمو بداخله ؛ فهو يبحث عندنا عن السبب المعجز لإعجازه هو نفسه .

ولكن الشعور الشعرى والتركيب الصناعي هذه الحالة في عمل ما ؛ أمران مختلفان كانتلاف الحبس والفعل ؛ فالحدث الممتد أكثر تعقيداً من العمل التلقائى ، لا سيما أن التآليف الشعرى يتم في الدائرة التقليدية للغة . وهنا يجد القارئ فيها أكثب ، المقابلة بين الفكر المجرد والشعر ، تلك المقابلة التي جرى العرف عليها ؛ ولنا عودة إلى ذلك فيما يلى ، إذ إننى أود أن ألقى عليكم قصة وقعت لي حتى شعروا بما شعرت أنا به ، وتذكروا بشكل واضح الفرق القائم بين الحالة الشعرية أو العاطفة ، والحلاقة والأصلية ، وتآليف العمل ذاته ؛ وهي ملاحظة ذات دلالة توصلت إليها منذ عام مضى .

فلدت منزلاً للزراعة والترويح عن نفسى من هناك عمل ممل . وما إن خلوت بصفة خطواتي في الشارع الذى يقع فيه منزلى ، حتى شعرت بإيقاع يتملكنى ، وشعرت أننى في قبضة قوة لا يمكننى التحكم فيها . وهذا الأمر كان شخصياً آخر يستفهم جسدى . ثم تعاقب على إيقاع آخر استمع مع الإيقاع الأول ، وثأست علاقات غريبة مسترضية بين هذين الإيقاعين (أحاول قدر استطاعتي أن أوضح الأمر) ، وتداخل الإيقاع مع حركة سبرى ، ومع أغنية كنت أترنم بها ، أو بالأحرى كان يترنم بها من خلالي ، وقد أصبح هذا التسبيح

فلتنظر أولاً إلى العناصر الأساسية لتلك الصدمة الأولى والغرضية التي ترتكز عليها بداخلنا الأداة الشعرية ، لننظر - بادئ ذي بدء - في آثارها . ويمكننا طرح هذه القضية على هذا النحو : الشعراء يعتمدون على اللغة ، ويمكن لتراكيب من الكلمات - مستغلين عليها اسم التراكيب الشعرية - أن تثير في النفس عاطفة ، لا تثيرها تراكيب أخرى . فما نوع تلك العاطفة ؟

ويمكن أن نتعرف هذه العاطفة في نفسى على هذه الصورة : فكل الأشياء الممكنة تواجدها في عالنا المعروف ، والذي أو الروسى ، وكل المخلوقات والأحداث والمشاعر والأفعال ، تحفظ بمظهرها المعتاد ، في الوقت الذي نكون فيه جزءاً من علاقه غير محدودة ، تتسجم مع الأشكال المختلفة لشعورنا العام ؛ أى أن هذه الأشياء والمخلوقات المألوفة - أو بمعنى أصح تلك الأفكار التي تمثلها - تتغير قيمتها بشكل ما ؛ فهي تجذب بعضها البعض ، وتتصل بصور تخالف الواقع مخالفة كبيرة ، فصحيح - إذا ما جاز لنا التعبير - موسيقية زناقة ، منسجمة الأجزاء . وإذا كان هذا هو تعريفنا للعالم الشعرى ، فلنأصل نصل إلى تشابهات كبيرة مع تصورنا عن عالم الأحلام .

وما دامت الأحلام قد وجدت طريقها لحديثنا هذا فلنأ نشير إشارة عابرة إلى أنه - في العصور الحديثة ، بدءاً من الحقبة الرومانسية - قد حدث خلط يمكن فهمه ، بين مفهومى الشعر والأحلام ؛ فليس الحلم أو حلم اليقظة بالمفروضة شعرياً ؛ قد يكون كذلك ، ولكن الأشكال التي تولد صدقة لا تكون منسجمة إلا بطريق الصدفة .

وعلى كل حال فإن ما نذكره من الأحلام بملءنا ، نتيجة تكرار الخبرة والتجربة ، أن وعينا يمكن استيعابه وملاؤه من خلال ما يتجه ويجرد تظهر فيه الأشياء والكائنات كما هي تماماً في حالة اليقظة ، ولكن معانيها وعلاقاتها وأشكالها المنزوعة وبدائلها تختلف كل الاختلاف ؛ ولا شك أنها تكون مثل الرموز ، قلوة على تمثيل التوجهات المباشرة للمشاعر التي لا تخضع لحواسنا المحس . وهذا الأسلوب نفسه ، تمكن منا الحالة الشعرية ، وتتطور ، ثم تنفدت في نهاية الأمر ؛ أى أن

التي كان من الممكن أن تتناول هذه اللغة وتشكلها . وأذكر أن الصور الشهير « ديجا » كثيراً ما ورد على ملاحظة بسيطة وصادقة ، نقلها من مالاريه ؛ وقد كان « ديجا » يكتب الشعر أحياناً ، وبعض ما كتب ينسب بالرورة . وكثيراً ما كان يجد صعوبة في عمله هذا الذي كان يقوم به على هامش فن التصوير . (وقد كان « ديجا » من الرجال الذين يجلبون كل المتاعب الممكنة للفن الذي يمارسونه) . وفي ذات يوم ، قال للملازم : « إن حرفتك حرفة مفنية . أنا لا أستطيع أن أقول ما أريد ولو كنت تمتلك الأفكار » : وكان رد مالاريه : « عزيزي ديجا ، إننا لا نصنع من الأفكار شعراً ، بل من الكلمات » .

وقد كان « مالاريه » عبقراً . ولكن عندما تحدث « ديجا » عن الأفكار فإنه ، في نهاية الأمر ، كان يفكر في الحديث الداخل ؛ أوفى الصور التي كان يمكن تمثيلها في كلمات . ولكن هذه الكلمات ، أو هذه العبارات السريعة التي أطلق عليها اسم أفكار ، أي كل هذه الترابيا والإدراكات اللغوية ، لا تصنع شعراً . وهناك شيء آخر : تعديل أو تحول ، مفاجيء أو غير مفاجيء ، تلفظي أو غير تلفظي ، جهد أو غير جهد ، يجب أن يتوسط بالضرورة بين الفكر الذي ينتج الأفكار (هذا النشاط والتكاثر للأشياء الداخلية والحلول) ، وهذا الحديث الذي يختلف من حديث كل يوم ، من الناحية الأخرى ، وهو حديث في قالب شعري له ترتيب غريب ، لا يسد حاجة إلا إذا كانت الحاجة التي يخلقها بالضرورة هو نفسه ؛ وهذا الحديث لا يتحدث إلا عن الأشياء الغالية أو الأشياء العميقة السرية . حديث غريب كما نكتبه شخص آخر غير قائله ووجهه لشخص آخر غير من يصغي إليه . وباختصار ، فإنه لغة داخل لغة . فننظر إلى هذه الأسرار .

الشعر في يعتمد على اللغة . ولكن اللغة أداة عملية . ويمكننا أن نلاحظ أن في كل الاتصالات بين البشر ، لا تبلغ الحقيقة إلا من خلال الأفعال العملية ، ومن خلال البراهين التي يوصل إليها عن طريق تلك الأفعال العملية ؛ فقد أطلب منك أن تعطين مصباحاً ، فتعطين مصباحاً . لقد فهمتي .

ولكنك بسؤالك عن المصباح ، استخدمت في حديثك عددا من الكلمات غير المهمة ، بأسلوب خاص ، ونفحة خاصة ، وشعور معين ، يمكن أن أتنبه . لقد فهمت كلماتك ، إذ إنني قدمت إليك المصباح الذي طلبته من دون أن أفكر . ولكن الأمر لا ينتهي بذلك ، فما ينبغي أن أن صرت بملكك البسيطة وملاحظتها تعود إلى وتردد صدها في نفسي كأنها وجدت مستظراً لها هناك . وأنا أيضاً أحب أن أسمع لنفسى وأنا أردد هذه الجملة البسيطة التي فلتت من أذنيها ولم تندم مستعملة ، ولكنها مع ذلك يمكن أن تستمر في الحياة ولو أنها حياة أخرى مختلفة . لقد اكتسبت قيمة على حساب مفزاه المجلود ، لقد خلقت الحاجة لأن أسمع مرة أخرى . وبهذا نكون على حية الحالة الشعرية . وسساعدنا هذه التجربة البسيطة على اكتشاف أكثر من حقيقة .

لقد أوضحنا لنا هذه التجربة أن اللغة يمكنها أن تنتج تأثيرات تنتمي لنوعين مختلفين تماماً ، أحدهما يتجه إلى تحقيق الشيء الكامل للغة ذاتها ؛ فأننا نتحدث إليك ، فإذا فهمت كلماتي فإن هذه الكلمات تفني . إنك إذا فهمت ، فإن ذلك يعني أن الكلمات قد اختفت من ذهنك ليحل عليها نظيرها من الصور والعلاقات والدوافع ، حتى نجد

معهداً شديداً التعقيد على نحو دفع به إلى أنقار لا يمكن أن أصل إليها باستخدام إحساسى العادي بالإفهام . ولشئت على إحساس بالفرابة حتى صار إحساساً مؤلماً بل مقلقا . إنني لست موسيقياً ، وأجهل فن كتابة الموسيقى تماماً ، ولكني وجدت نفسي ضحية لتطور عند على عدة أجزاء ، أكثر تعقيداً مما يمكن لشاعر أن يحلم به . وقد تصورت أن هناك خطأ ، وأن هذه النغمة قد انحطت طريقتها إلى راسي ؛ فلتستطيع أن أصنع شيئاً بهذه الحيلة التي لا يعطيهها قيمة أو شكلاً أو امتداداً زمانياً إلا مؤلف موسيقى ؛ في حين حوت أنا - في جهل وبإس - في أمر هذه الأجزاء التي اختلطت ، وانفترقت ، وقدمت لي عبثاً مؤلفاً موسيقياً ينتالي في نظام دقيق .

وبعد عشرين دقيقة ، اختفى السحر فجأة ، فوجدت نفسي على ضفاف « السين » وقد اختلط على الأمر ؛ لكنني لم ألبث أن تحولت من البحيرة إلى التأملي ؛ فإني أعرف أنه كثيراً ما يؤدي السير في حالي إلى تدفق كبير للأفكار ، وأن هناك توافقاً بين عخطوات وأفكارى ؛ فالتكاري تعدل من عخطوات ، وعخطوات تستثير أفكارى . وهذا أمر قد يشير الدهشة ولكن يمكن تفهمه ؛ فلا شك أن أزمة ردود الفعل المختلفة تتطابق . ومن المهم أن نلاحظ أن التعامل المتبادل قد يقع بين شكل من أشكال الفعل الذي يتميز بالجهل العفوى والعصفرة والإنتاج المنوع للصور وللأحكام والأفكار .

ولكن في هذه الحالة التي تحدثت عنها ، تحولت حركة سيرى إلى نظام دقيق من الإيقاعات في وهي ، وقد نشأت بيني وبين الأفكار لغة ، فهي أشياء أعرضها للكلمات بدلاً من إشارة هذه الصور والكلمات الوحيية والأفعال الكامنة التي نسميها أفكاراً . وقد نشأت بيني وبين الأفكار لغة ؛ فهي أشياء أعرضها للكلمات والاستشارة والملاحظة ، ولكني لا أستطيع أن أقول مثل ذلك بتلك الإيقاعات غير المروعة .

وماذ كان تصورى لما حدث ؟ لقد افترضت أن النشاط الذهني في أثناء السير يجب أن يتوافق وحالة من الأفعال العام تؤثر على أحد قطاعات غنى . وقد أشيع هذا الانفعال نفسه ، وسكن ، بأنفسه ما استطاع ، ومتى فلتت طاقته قد تمع هناك أهمية ما إذا كان للوضوح أفكاراً ، أو ذكريات ، أو إيقاعات يرتزم بها اللاهوى . وفي ذلك اليوم ، فلتت الطاقة في صورة حملى إيقاعى ، تطوّر قبل أن يستيقظ في داخل الشخص الذي يترك أنه لا يعلم شيئاً عن فن الموسيقى . وتصور أن مثل هذا يحدث عندما لا يتنبه الرجل الذي يعلم أنه لا يستطيع الطيران في الرجل الذي يعلم أنه يطير .

أود أن أحتلر لتقديم هذه القصة الحقيقية الطويلة - وهي قصة صادقة صلباً مثلاً من الحكايات . ولألاحظ القاريه أن كل ما قلته ، أو حاولت أن أقوله ، قد وقع بين ما نطلق عليه اسم العالم الخارجي ، وما نطلق عليه جسدياً ، وما نطلق عليه عقلياً . ويطلب ذلك الحديث نوعاً من التألف غير الواضح بين هذه القوى الثلاث الكبرى .

ولماذا قصصت هذه القصة ؟ لقد قصصت إلى إضراح الفارق العميق بين التأليف التلقائي الذي يقوم به اللحن - أو بالأحرى بالشعور المكامل - وصناعة الأعمال . وفي قصتي ، يتضح أن مادة التأليف الموسيقى قد مُدحت لي ولكنني قد أوزعني القدرة على التظيم

الإحساس والمقياس، بحيث استطعن أن تتحكم في رنين الأصوات بصورة متسقة، وبأسلوب مستمر ومتماثل، عن طريق آلات هي في واقع الأمر أدوات قياس .

وهكذا يمتلك المؤلف الموسيقي نظاماً يتصف بالكمال؛ إذ إن له وسائل عدة لتجديد دقياً، لما القدرة على الموافقة بين الإحساس والفعل. ويشتق من هذا أن الموسيقي قد كونت عالماً خاصاً بها وحدها؛ فمالم القرن للموسيقى أو عالم الأصوات يميز عن عالم الضوضاء. وفي حين تثير الضوضاء في نفوسنا حدثاً منفصلاً (عواء كلب، أو صرير باب، أو ضجة محرك سيارة) فإن الصوت ذاته يستدعي العالم الموسيقي. ولو أنك كنت تستمع إلى حديث وما يخلطه من ضوضاء، ثم ترمى إلى سمعك صوت اهتزاز شوكة رنانة أو آلة موسيقية قد أحسن ضبطها، فإذن تتعلم بهذه الأصوات الاستثنائية الخالصة التي لا يمكن خلطها، وتستمر على الفور بأنك على عتبة عالم يتخلل جواً خاصاً ونظاماً خفياً، وستجد نفسك، دون وعي منك، مستعداً لتنظيم نفسك لتتلاءم. فالعالم الموسيقي، بكل مقاييسه وأرباباته، كان داخلك مثلاً يتطرق العالم البلوري في محلول الملح الصلبة الجزئية لإدخال بلورة صغيرة، كي يملن عن نفسه. ولا أجرؤ على القول بأن الفكرة البلورية لهذا النظام تنتظر...

وهناك دليل عكسي لتجربتنا الصغيرة. فلو أننا كنا في قاعة موسيقى تتردد في جنباتها مسبقونية فضحة الأخاد، وحدث أن سعل أحد السامعين أو قام بإغلاق باب، أو سقط أحد المقاعد، فإنه سيتولد لدينا على الفور شعور بالتردد؛ فهناك شيء غير عديم الكساحر أو كزجاج مدينة البندقية قد أشرخ أو انكسر.

ولا يتخلل العالم الشرعي مثل هذه القوة والسهولة؛ إنه عالم قائم، ولكن الشاعر محروم من المزايا الضخمة التي يمتلكها المؤلف الموسيقي؛ فهو لا يجد بين يديه أدوات مسخرة لفته ومعدة للتشكيل الجمالي؛ وإنما عليه أن يفترض من اللغة - وهي الصوت العام، وتتكون من مجموعة من المصطلحات والقواعد التقليدية غير المنطقية، تم خلقها وتشكيلها وانتظرت لها بأساليب عجبية، ويتم نطقها وفهمها بأساليب متروعة؛ فليس في هذا للجبال فيزيائي قد حدد العلاقات بين العناصر، كما أنه ليست هناك شوكة رنانة أو مقاييس موسيقية، وليس هناك خزعنفون المقامات الموسيقية، أو منظور للهارمون، بل على النقيض، هناك المفردات بتوحيدها الصوتية والدلالية. ليس هناك شيء خالص بل خليط من التأثيرات النفسية والسمعية غير الرباطية. إن كل كلمة تجمع في الوقت ذاته بين صوت ومعنى لاصلة بين أحدهما والآخر. وتشكل الجملة عملاً معقداً على نحو يجعلنا أشك في إمكانية إيجاد تعريف لها. أما عن استخدام اللغة لأشكال التمييز فلعلك تعلم مدى التردد في هذا المجال، ومدى ما يمكن أن يقع فيه من خطأ؛ فبممكن للحديث أن يكون منطقياً معقولاً ولكن ينقصه الإبداع والغمم؛ وقد تواتر إليه الأذن ورغم كونه سخيلاً وغير ذي معنى، كما قد يكون واضحاً عديم النفع، غامضاً وسلياً في الوقت ذاته. ويمكنني أن أسترغب هذا التعريف الغريب أن نحدد العلوم التي نشأت لتتصل مع أوجه اللغة المختلفة، بحيث يدرس كل علم وجهاً واحداً منها. وهكذا يمكننا أن نخلل النص بأساليب مختلفة؛ لأنه يمكن إخضاعه لأحكام علم الصوتيات والسماتيات،

بداخلك القدرة على إعادة نقل هذه الأفكار والصور في لغة قد تكون مختلفة إلى حد كبير عن اللغة التي تلقيتها. وتتكون عملية الفهم أساساً من الإحلال - سريعاً أو بطيئاً - لنظام من الأصوات والوقفات والعلاقات - بشيء له طبيعة مختلفة تماماً، أو باختصار، هو تمثيل أو إعادة تنظيم داخلي للشخص الذي يتلقى الحديث. وهناك دليل عكسي على صحة هذه الفقرة؛ فالشخص الذي يميز عن الفهم يردد الكلمات الملقاة عليه، أو يطلب إعادة توجيهها إليه.

ونتيجة لذلك، فمن الواضح أن الحديث الثام الذي يهدف إلى الإلهام وحده يعتمد أساساً على السهولة التي تتحول بها الكلمات التي تكونه إلى شيء آخر مختلف تماماً؛ فاللغة تتحول أولاً إلى لغة، ويعتدك، إذا أردنا، إلى شكل لغوي يختلف عن الشكل الأصلي.

وبعبارة أخرى، فإن الشكل - أي الناحية العضوية للموسيقى - اللغة أو فعل الحديث نفسه - لا يولد متى استخدم عملياً أو تجريدياً، ولا يتجلى له أثر إذا ما تمت عملية الفهم؛ إنه يخفى بعد أن أضحى الغرض منه وحقق الفهم.

ولكن من ناحية أخرى فإنه متى اتخذ هذا الشكل الملموس أهمية تفرض الاحترام بفضل تأثيره الدال والبال لا يصبح جديراً بالملاحظة والاحترام وحدهما، وإنما يصير مرغوباً فيه وقابلًا للتكرار - عندئذ يحدث شيء جديد، فتتحول دون وعي منا لتنا وتنتسب وتفكر في عالم لا تحكمه الحسابات والضرابط اللغوية؛ فلا يوجد فعل محدد يمكن أن يتدخل في أحداث هذا العالم ليعبر منها أو يتهرب.

وليسمح لي الفارسي أن أدافع عن فكرة العالم الشرعي هذه، بإشارة إلى مفهوم مشابه يسهل تفسيره لأنه يتميز ببساطته؛ وأصني بذلك؛ العالم الموسيقي. أود أن أسالك ضخمة صغيرة؛ فلنقتصر استخدامك لحواسك على حاسة السمع مدة قصيرة؛ إن حاسة بسيطة واحدة، حاسة السمع، ستقدم لنا كل ما نحتاج إليه من تعريف، وستنتجنا عن ملاحظة الصعوبات والتعقيدات الملازمة للغة العادية بتركيبتها التقليدية، وخلفيتها التاريخية التشابكة. ونحن نعتد على آذاننا في عالم صاخب يعج بالضوضاء، ونظرة عامة، فإننا نكتشف عدم الترابط وعدم الانسجام بين الأصوات الصادرة عن مصادر مختلفة، التي يقع على عاتق حاسة السمع تفسيرها. ولكن الأذن تعزل مجموعة من الأصوات من وسط هذا الصخب، وهي أصوات بسيطة وذات دلالة؛ أي أنها أصوات يمكن لحاسة السمع أن تتعرفها، وأن تكون نقاطاً مرجعية لهذه الحاسة. وهذه العناصر علاقات مع بعضها البعض، ففهمها مثلاً يغير العناصر ذاتها. كما أن الوقفات بين هذه الضجة الممزقة والاضحة وضوح كل مقطع على حدة. إنها الأصوات، وتتبعه وحداث الصوت هذه إلى تشكيل تراكيب واضحة، وإعدادات متتالية أو متزامنة، وصلاسل وتقاطعات مفهومة؛ وهذا ما يجعل الموسيقى تتمتع بإمكانات تجريدية. لكنني يجب أن أعود الآن إلى موضوعي الأصلي.

سأقصر قولي عن أن التفاعل بين الضجة والصوت، وهو التفاعل نفسه بين الخالص وغير الخالص، والنظام والفوضى؛ وأن التفرقة بين الأحاسيس المختلفة وغيرها من الأحاسيس قد أوجدت في البناء الموسيقي؛ وأنه أصبح من الممكن التحكم في هذا البناء وتوجيهه وإرساء قواعده بفضل توسط العلوم الطبيعية، التي شاكلت بين

والنحو، والمنطق، والبلاغة، وتلويح اللغة، بالإضافة إلى علمي العروض والصرف.

وهكذا يجد الشاعر نفسه في صراع مع هذه المادة اللغوية، مضطراً للتفكير على مستوى الصوت والمعنى في آن واحد، ولأن يحقق النظم الموسيقي النسيج إلى جانب ختلف الشروط الجمالية والفكرية، ناهيك عن القواعد التقليدية.

فكم من الجهد يتطلبه الشاعر في عمله إذا كان لازماً عليه أن يستخدم الجانب الواعي من ذهنه لحل كل هذه المشكلات.

وإذاً يكون من المتحتم أن نعيد بناء أنشطتنا للغة، مثل هذا النشاط الثام الذي يتطلب تخصصاً ذهنياً، حسيّاً، وحركياً في الوقت ذاته، ففرضين ضرورة فهم كل الوظائف وترتيبها، تلك التي تلعب دوراً في هذا النشاط، من أجل إقامه على الوجه الأكمل. وحتى لو كانت هذه المحاولة الخيالية والتحليلية تسم بالسفسف، فإننا سنفيد منها. وبالنسبة لموقفنا أعتقد أنه يتميز بإدراك كبير لتشكيل الأعمال الأدبية وصناعتها بفوق اهتمامي بالأعمال نفسها، فإنني دائماً ما أنظر إلى العمل الأدبي بوصفه فعلاً. وإلى أنصور أن الشاعر هو إنسان يتعرض لعملية تحول خفية ناتجة عن تعرضه لحالات معينة؛ فهو يجر حياته الطبيعية العامة ويتحول إلى وسط أو جهاز خارجي لإنتاج الشعر. وكما نشهد في حال الحيوان ظهور الصفات للمهر، أو صانع الأحشايش، ومشيد الجسور، وسفاح الأفنان، يمكننا أن نشهد في الإنسان مولد تنظيم مركب يملأ من نفسه، ويسفر وظيفته لعمل عمد. وإذا تأملنا فعلاً صغيراً، فإن هذا الطفل الذي يمر بمرحلة من العمر اجتازها جميعاً، يميل بين جنباته كثيراً من الإمكانيات. إنه يتعلم بعد بضعة أشهر من حياته، في الوقت نفسه، أو حوالى ذلك الوقت، أن يتحدث وأن يسير. وهذا فإنه يكتب لمعلمين من الألفاظ؛ أي أنه أصبح مسيطراً على نوعين من الإمكانيات، يعتمد عليهما مع مرور الزمن والأحداث، ليُشبع حاجاته للمتصدة وخيالاته.

وما إن يتعلم الطفل استخدام قلمه حتى يكتشف أنه لا يمكنه السير فحسب، بل الجري أيضاً، وليس الجري والسير فقط، بل الرقص. إن هذا حدث عظيم. لقد اكتشف نشوء واختراع نوعاً من الاستخدام الثنائي لأطرافه، أو تمصياً لمحاولة الحركة. وواقع الأمر أنه في حين يكون السير عملاً لا يسهل إقنائه، فإن هذا الشكل الجديد للفعل، أي الرقص، يسمح بمدى لا نهائي من الابتكارات والتنوعات والصور.

ولكن ألا تنظف مكتشفاً لتطور عمائل في مجال الحديث؟ إنه سيكتشف إمكانيات القدرة على الكلام، وسيكتشف أن هناك ما هو أبعد من مجرد استخدام الكلمات لطبب الطعام وإثارة خطاياها الضميرية. إنه سيتمكن من القدرة على التفصيل (التفكير)، وسيخترع حكايات لتسليه نفسه عندما يكون وحيداً، وسيردد على نفسه ما يجب من كلمات لعموضها وغرابها.

وهكذا، فبالتوازي مع السير والرقص، يكتب الطفل ويصوّر. نطى الكتابة للتصاريين: النثر والشعر.

ولعلنا أدهشنى هذا التوازي، وجلبني، ولكن هناك من علم به

قبل. «فراكان»^(١) يقول «ما لرب» استخدم هذا التوازي. وإلى أعتقد أن الأمر يتجاوز كونه تشابهاً بسيطاً؛ فإنني أرى فيه تناظراً أساسياً ذا دلالة، مثلاً يصل عالم الطبيعة إلى تعرف على مائتين مئتان قياساً لظواهر تبدو وكأنها مختلفة تماماً. وفيها على عرض لتطور تشبيها.

السير مثل النثر له هدف عمد؛ فهو فعل موجه لجهة قصدها، وكل ما يؤثر في طريقة السير من أحداث، كالحاجة إلى شيء معين، والمزاج الخاص، وحالة الجسم والنظر، وحالة الطريق نفسه، يحدد اتجاهه وسرعته ويعطيه. نهاية عمدة. وتشتق كل خصائص السير من هذه الظروف المتزامنة، التي ترد في تركيب جديدي في كل مرة. وحركات السير كلها اقتباسات خاصة؛ وهي تنتهي وتغنى بإتمام العمل والوصول إلى الهدف.

ويختلف أمر الرقص تماماً، والرقص، بالطبع، نظام المجموعة من الأفعال بهدف لذاتها ولا تنجبه أي اتجاه. وإذا كان الرقص، يسمى لشيء فإنما يسمى لشيء مثالي، أو حالة من البحر، أو ظل زهرة، أو حيلة مقصدة، أو ابتسامة ترسم على وجه من استدعاهما من الفراغ.

وهكذا فإن القضية لا تكمن في إنجاز عملية محدودة يقع هدفها في مكان ما حولنا، بل هي قضية خلق حالة معينة، والحفاظ عليها، والرقى بها عن طريق حركة منظمة يمكن القيام بها في الحال؛ وهي حركة تكاد تفصل تماماً عن البصر، ولكن يمكن استنارتها وتنظيمها بالإيقاع المسموع.

وليسمح في القرارة، أن أتبه إلى هذه الملاحظة البسيطة: إنه مع اختلاف الرقص عن السير والحركات النغمية الأخرى، فإن الرقص يستخدم ذات الأعضاء والعظام والعضلات، ولكن بتسنيق واستنارة مختلفين.

وما قد عدنا ثانية إلى المقابلة بين النثر والشعر. فالنثر والشعر يستخدمان الكلمات نفسها والتركييب النحوية نفسها والأشكال والأصوات نفسها ولكن مع اختلاف في الاستنارة والتسنيق. وهكذا يتميز النثر عن الشعر باختلاف ارتباطات معينة تتكون وتذوب في جهازنا المعنوي والنفسي، في حين تشابه العناصر التي يتكون منها الأسلوبان. ولهذا يجب على الناقد أن يحفظ فلا يزن الشعر بمقياس النثر؛ فما يصقل على أحدهما حقاً ما يفقد معناه إذا طبق على الآخر. وأصل الآن إلى الاختلاف الرويبي الحاسم؛ فعندما يصل من يسير إلى هدفه الذي جلبته ورضته إليه (سواء كان هذا الهدف كتاباً أو فاكهة أو مكاناً)، فإن تحقيقه لهذا الهدف ينشئ الفعل بأكمله، وبغنى التأثير في المؤثر، ويصير الهدف الوسيلة، وتبقى النتيجة بغض النظر عن الفعل. والأمم كذلك في لغة اللغة؛ وهي اللغة التي استخدمها للتعبير عن خططي وروحياتي وأوامري وآرائي. فمن تحقيق الغرض من هذه اللغة فإنها تقي بمجرد الاستماع إليها. لقد قمتمنا لتلكم ولتحتول تحولاً جذرياً إلى شيء آخر في ذهن المستمع، بل ساعرف أنني قد أفهمت بحقيقة أن حديثي لم يعد موجوداً؛ لقد حل المعنى محل اللغة - أي الصور والذوات وردد الأفعال أو الأفعال الخاصة

(١) أوتروا دي بى، «ميترو دي وركان» (١٥٩٨ - ١٦٧٠) تلميذ الشاعر الفرنسي فرانسوا دي ماليرب (١٥٥٥ - ١٦٢٨) وكان سيرته.

لكي تولد مرة أخرى ، وتبعث من رماها ، لتصبح دائماً ما كانت عليه . ويمكننا أن نميز الشعر بهذه الخاصية ؛ فهو يتكاثر في ذات شكله ، ويستتيرنا لإعانة بنائه بصورة مماثلة . إنها خاصية فريدة وجذرية بالإعجاب .

بالمستمع ، وباختصار ، حل عليها تعديل داخل في المستمع نفسه . ونتيجة لذلك فإن جانب الإثقان في هذه اللغة التي تقصد إلى الإفهام يكمن في سهولة تحويلها إلى شيء مختلف . أما القصيدة فعل التقيض ، لا تموت بعد أن نحيا ، فهي مُصممة



رمزية الشعر وليم بتلر ييتس

The Symbolism Of Poetry
W. B. Yeats

★ 20 th Century Literary Criticism
Ed. by David Lodge
London & New York : Longman, 1972, pp. 28-34.

ترجمة : مصطفى رياض

التي تصيب الجنود في المارك . وهكذا ينسى الصحافيون وقرّاءهم أن فاجنر أمضى سبع سنوات في ترتيب أفكاره وشرحها قبل تأليف ما اشتهر به من موسيقى ؛ وأن في الأوبرا والموسيقى الحديثة أيضاً قد نبعا من محاورات جرت في دار جيوفاني باردي^(١) بفلورنسا ؛ وأن شعراء « البلايد »^(٢) أرسوا قواعد الأدب الفرنسي الحديث بكتيب .

ويقول جوته « إن الشاعر في حاجة إلى الفلسفة كلها ، ولكنه يجب أن يجتنبها في عمله » ، ولو أن اجتنبها ليس ضرورياً في كل الأحوال .

ويمكن أن لا نؤكد أنه لا ينشأ فن عظيم خارج إنجلترا ، حيث الصحافة أقوى والأفكار أقل ، إلا صاحبه نقد عظيم مبشر به « وشراح » له وحام له . ولعل هذا هو السبب وراء موت الفن العظيم في إنجلترا في الوقت الذي انتشرت فيه الغوغالية وأمنت وجودها .

إن كل الأدياء ، بل كل أصحاب الإبداع الفني من أي نوع كان ، يتبنون قلداً من الفلسفة ، أو شيئاً من النقد يستعينون به في إبداعهم ، ما دامت لديهم قدرة على النقد أو التذلف ، بل ما داموا يتمتعون بالحاسة الفنية الرقيقة على الإطلاق . وغالباً ما كانت هذه الفلسفة أو هذا النقد — الذي حرك واستثار أفضل ما أوحى إليهم — ما دفعهم لا مستلهاً بعض الجوانب الروحية أو الحقيقة المحجوبة وبها في حياتنا الدنيوية ، حيث يؤثر هذا الوحي في الوجدان تأثيراً لا يماثله إلا وقع فلسفتهم ونقلهم على الفكر . وهم في عملهم هذا لا يسعون إلى جديد ، ولكنهم يحاولون فهم الوحي الخالص للأزمان القديمة ونقله .

وبما أن الحلية الروحية في صراع مع حياتنا المادية ، كما أنها في حاجة لتغيير أسلحتها كلما تغير علما ، فإن الوحي قد جاءهم في أشكال جميلة تثير الإعجاب . ولقد صاحب الحركة العلمية أدب يفي في كل ما هو ظاهر من رأي وتعبير وأسلوب تصويري ؛ أو كما قال آرثر سيمونز « محاولة أن تجعل ما في داخل الكتاب بناءً مادياً » . وقد بدأ الأدياء اليوم في الاهتمام بانصهار الإجماع ، وما تطلق عليه الرمزية عند كبار الكتاب .

(١)

يشير آرثر سيمونز في كتابه الحركة الرمزية في الأدب^(١) إلى أن الرمزية كما نشهدها في كتابات معاصرينا ، لن تكون لها قيمة تذكر إلا إذا قرئت بتواجدها عند كتاب الخيال العطاء بأشكال غنطفة ومتخفية . وتعني فن ملح كتاب سيمونز وإعطائه حقه من الثناء ، وهو بالفعل كتاب يستثير تفكير قارئه ، أن هذا الكتاب قد أهدى إلى . ويوضح سيمونز كيف اتجه عدد قليل من الكتاب المرموقين (الذين تتميز كتاباتهم بالعمق) في السنوات الأخيرة إلى البحث عن فلسفة للشعر في ظلال الرمزية ، وكيف أنه ، حتى في تلك البلاد التي يجرم على كتابها البحث عن فلسفة للشعر ، قد ظهر عدد من الكتاب المحدثين يتبنون هؤلاء الكتاب الأوائل . ونحن لا نعلم ما كان يدور حوله أحاديث كتّاب المصور الماثية فيها بينهم . وكل ما تبقى لنا من أحاديث شكسبير ، وهو أقرب هؤلاء الكتاب إلى المصور الحديثة ، مجرد نكتة مسيحية^(٢) . ويبدو أن صحافيين مفتنون أن أدياء العصور السالفة كانت أحاديثهم تدور حو الأحمر والنساء والسياسة ، لا حول ما يدعون من فن ، أما إذا كان حديثهم حول الفن فهو حديث هول لا جد فيه . وصحافي اليوم موقن أن أصحاب فلسفة الفن ونظريات التأليف الأدبي ليست لديهم القدرة على الإبداع الفني الحقيقي ، كما أنه موقن أن الكتاب الذين لا يمهون لأعماهم بالتفكير ويلحقونها بالمراجعة — كما يكتب هو مقالاته — يفقدون القدرة على التخيل . وهو يعلن عن آرائه بحماسة لأنه تلقاها على موائد العشاء الفاخرة ، حيث يدور حديث المدعوين حول كتاب أساء بصمومته إلى بعض الكسائي ، أو يتحدث أحد الذين يتبرون الجمال همة . وتتسبب هذه الآراء والتعميمات بدورها — التي تشكل بها فكر صحافيين ومن خلالها فكر العالم الحديث — تتسبب في خلق حالة من الغنوية ، مثل

(٢)

حاولت في مقالتي «الرمزية في فن التصوير» أن أصف المنصهر الرمزي المائل في اللوحات والمناظر، وتتوالت رمزية الشعر تناولاً عابراً . ولكنني لم أتطرق على الإطلاق للرمزية المستمرة غير المحددة ، التي هي قوام كل أسلوب .

ولا أعرف شعراً يحفل بالجمال الخزين مثل مسطور برنز Burns هذه :

يُغْرِب القمر الأبيض خلف الأمواج البيضاء^(١)
ويغرب الزمان معي ! أواه !

إن هذين السطرين مثال للرمزية الكاملة . فإذ إذا انتصفت منها اللون الأبيض للقمر والأمواج ، بما فيه من علاقة ذهنية بارعة بغروب الزمن ، ذهبت بجمالها . ولكن عند اجتماع كل هذه العناصر : القمر والأمواج واللون الأبيض وغروب الزمن وصبيحة الخزن الأخيرة فإنها تستدعي في النفس شعوراً لا ينتج من ترتيب مختلف من الألوان والأصوات والأشكال . وقد نطق على هذا النوع من الكتابة اسم الاستعارة ، ولكن من الأفضل أن نطلق عليها اسم الكتابة الرمزية ؛ وذلك لأن الاستعارة ليس لها العمق الكافي للفتة إلى النفس عندما لا تكون رمزاً ؛ أما إذا كانت الاستعارة رمزاً فإنها تغل الرمز الكامل لتحددها . وهكذا أنت تعرف ماهية الرمز من خلال اختلاطه على مثل هذه الاستعارات الرمزية . وإذا أردنا أن نجري بين أجل الأبيات التي نذكرها فإننا نجد أنها مماثلة لمسطور برنز . ولتبدأ بهذا المثال من شعر و بليك Blake :

الأسماك المرحة على الأمواج عندما يرشف القمر قطرات الندى
أوه هذه السطور التي كتبها و ناش Nash :

يتساقط الضياء من السماء
وتثوب الممكيات في شرخ الشباب
وقد أغلق الثرى عيون و هيلين ،

أو هذه السطور من شيكسبير :

لقد شيد و تايكون و قصره الأبدى
على شفا طوفان مالح
و كل في يوم يفقره الزبد
والله العارم .

أو فلننظر إلى شعر ريمس بالبساطة ، ويكتب ماله من جهال من موقعه في سبيله ، نثرى كيف يتألق بأصواته تلك الرموز التي أضفت جمالاً على العمل كله ، مثلاً تتألق السيوف تحت نيران الأبراج المشتعلة .

إن كل الأصوات والألوان والأشكال - نتيجة لطاقتها الكلمة ، أومع استمرار الاستخدام الإيجالي لها - تثير في النفس عواطف محددة يصعب تعريفها . وتصوري الخاص هو أن هذه الأصوات والألوان والأشكال تستدعي لعلنا قوى تسم بالشغافية ، نشعر بوقع خطاها على نفوسنا بفعل تولد مشاعرنا ، وعندما تألف هذه العناصر تألفاً موسيقياً جليلاً تصبح صوتاً واحداً ، ولوناً واحداً ، وشكلاً

واحداً ، وتثير من العواطف ما يثيره كل عنصر على حدة ، ولكن في عاطفة واحدة موحدة . وتنشأ هذه العلاقة بين الأجزاء المكونة لكل عمل فني ، سواء كان ملحمة أو أغنية . وكلما اقترنت هذه من الكمال ، وكلما تعددت وتنوعت العناصر التي تترجم لتحقيق هذا الكمال ، زادت العاطفة ، أو القوة ، أو الإله الذي استدعي إلى علتنا . قوة . ونظراً لأن العاطفة لا تخرج إلى حيز الوجود ، أو لا يمكن إدراك وجودها أو تأثيرها بينما إلا إذا تم التعبير عنها ، باللون أو بالصوت أو بالشكل ، أو كل هذه الوسائل ، ونظراً لأن ليس هناك تنوعان أو تكوينتان متشابهتان من هذه الوسائل يمكنها إثارة العواطف نفسها ، فإن الشعراء والمصورين ومؤلفي الموسيقى ، وبدرجة أقل من هؤلاء نظراً لوقتيّة التأثير : الليل والنهار ، والسحاب والظلال ، يشكلون الإنسانية ويغرونها على الدوام . والواقع أن تلك الأشياء التي تبدو عديدة النغم ضعيفة الأثر ، هي التي تمتلك القوة ، وكل ما يبدو متشأ قوة ونفعا ، كالجوش والحملة والدائرة وتطوّر العمارة وأساليب الحكم والتأمل العقل ، ما كانت تصبح على ما هي عليه الآن ، بل كانت قد اختلعت قليلاً ، أولاً أن هناك من أعطى نفسه لعاطفة معينة ، فحماها مثلاً تعطي المرأة نفسها من الحب ، وقام بتشكيل الأصوات أو الألوان أو الأشكال ، أو كل هذه الأشياء مجتمعة ، في علاقة مؤنثة ، بصورة تجعل العاطفة التي تثيرها تعيش في عقول الآخرين . وتثير القصيدة الغنائية عاطفة تجمع حولها عواطف تلذب فيها العاطفة الأولى مشكلة ملحمة عظيمة . وفي نهاية الأمر ، ونظراً لحاجة هذه العاطفة ، كلما زادت قوة ، إلى جسم رقيق أو رمز ، فإنها تعيش بما جمعت ، وتنتشر بين الحياة اليومية ، حيث تحرك قوة بين القوى ، كما تثرى حلقة داخل حلقة في جذع شجرة عمود . وربما كان ذلك ما قصده آرثر أوشونسي^(٢) عندما وضع على لسان شعرائه قولهم إنهم شيّدوا نينوى بتهديتهم . وأنا لست متأكداً بصورة قاطعة ، عندما يصل إلى علم أتباع حرب أو هياج ديني أو أحد المنتجات الجسدية أو أي شيء من الأشياء التي تملأ أذهان العالم - أن هذه الأشياء لم تكن لتقع لولا صوت نفير عزف عليه صبي صغير في « نيسلي » . وأذكر أنني ذات مرة سألت إحدى العرائض أن تسأل أحد الآلهة الذين كانوا - كما تعتقد هي - يحيطون بها في أجسادهم الرمزية ، عن نتيجة عمل مسلم ولكنه يبدو تافهاً ، قام به صليبي ، وكان الرد « هلاك أسم وابتهار مدن » . ورائي أشك في أن التفصيلات الأولية لعلنا هذا ، تلك التي تتلخظ كل عواطفنا ، لها دور أكثر أهمية من انعكاس تلك العواطف في مرآيا متعددة - وهي عواطف قد جالت في نفوس رجال متوزئين في لحظات التأمل الشعري ؛ وأن الحب نفسه ما كان يبدو أن يكون جوعاً حيوانياً لولا الشاعر وظله رجل الدين ؛ لأننا إذا لم نعتقد أن الأشياء للمادية هي الحقيقة ، فإنا يجب أن نعد كل ما هو مادي فلا شيء أرق ، وأن الأشياء في أصلها تسم بالحكمة قبل تحولها إلى البلاء ، وبالعسرة قبل تحولها إلى صرخات من سوق . وإن أعتمد أن هناك من يتلقى في وحدته وفي لحظات التأمل الدافع الخلاق من أسفل الدرجات التسع^(٣) ، وبذلك فإنه يشكل وغير الإنسانية وربما العالم نفسه . « لا تغير العين بغيرها كل شيء » .

مُدتنا روائح منسوخة من صندورها
وكل بابل بناها إنسان إنما تحاول أن تجسد
عظمة قلبه اليابس .

(٣)

الطهر والسيدة . أضف إلى ذلك أن عشرات المعاني التي ارتبطت ببلين اللونين برباط من الإيحاء الراقى مثلاً ارتبطت بالمواقف والأفكار ، تحول بوضوح ، وترسم مرئية في ذهنه ويصوره لا مرئية فيها وراء حالة البقعة . ملقبة بأصواتها وظلالها التي تجلب الحكمة على ما كان يبدو من قبل حقاً وعفاً صائباً . فلذلك هو الذي يجدد أين ستوقف القلبي للتلألؤ في سلسلة من الرموز . فإذا كانت الرموز تستثير الماطلة فقط فإن التلألؤ يتأملها من موقعه في مركز الحياة ، ولكنها إذا كانت ذهنية أيضاً ، فإنه يصبح هو نفسه جزءاً من العملية الفكرية الخالصة ، بل يمتزج بسلسلة الرموز المتتالية . إنني إذا شاهدت بحيرة تحف بها النباتات في ضوء القمر ، تختلط عاطفتي التي استثيرت بهذا الجمال بما أنتكره عن رجل كان يجرث الأرض على حافة البحيرة ، أو عن عيّن رأيتهما في المكان نفسه الليلة الماضية . ولكنني إذا نظرت إلى القمر نفسه ، وطاف بهدي الأسماك القديمة له ، والمعاني التي ارتبطت به ، فإني أكون في صيغة آتية ، وأجد حول الأشياء التي نفخت عنها قيود علنا البشرى ، مثل البرج العاجي ، ملكة البحار ، الظبي المتلألئ في الغابة المسحورة ، الأرباب الأبيض جالساً أعلى التل ، الإله الذي يرد ذكره في قصص الجنيات وقد امتلأ كاسه اللامع بالأحلام ، وجماعا عقدت صلة صداقة بإحدى هذه الصور المعية ، وقابلت الرب في السهلا . وهكذا فمن تستثيره قراءة شعر شكسبير - وشكسبير قانع بالرموز الوجدانية حتى يكسب تعاطفنا معه - يجد نفسه ممتزجاً مع العالم بأسره ؛ في حين يمتزج من تستثيره كتابات دافني أو أسطورة ديفيد^(١) بالظلال الأحمى . ويكون الإنسان بعيداً عن عالم الرمز إذا كان مستغرقاً في قضاء أعماله اليومية ، ولا تتجول الروح بين الرموز وتفتح عليها إلا في حالات تجلبها فيها النشوة أو الجنون ،

أو التامل العميق ، بعيداً عن كل دافع إلا الدافع الروحي . وقد كتب « جيرارد دي نيرفال »^(٢) عن مدة جنونه ما يلي : « رأيت معتقداً صواباً من أهدم النصوص في سبيلها للتشكل والظهور ؛ وعندما صارت واضحة بدت كأنها تمثل رموزاً لم أتوصل لمعانيها إلا بصعوبة » .

ولو عاش دي نيرفال في زمان سابق لكان ضمن هؤلاء الذين وافق التفكش أرواحهم ، بأفضل مما اجتنب الجنون روحه بعيداً عن الأمل والذكرى ، بعيداً عن الرغبة والتدم ، فتكشف بذلك سلاسل الرموز التي يمتدحها من الناس في المذاهب للفلسفة ، ويتفكرون إليها بالبحر والقرابين . ولكن دي نيرفال عاش عصرنا ، ولذلك فهو مثل « ميتلنك »^(٣) ، أو فيه دي ليل آدم ، في مسرحيته « آكل »^(٤) ، ومثل كل مثلاً تشغله الرموز الذهنية في زماننا هذا ، يعمل على تمهيد الطريق لكتاب مقدس جديد ، تدخل فيه الفنون جميعها - كما قيل - مرحلة الحلم . فكيف يتسنى للفن أن يفهم الموت البطيء لروح الإنسان - وهو ما يسمى بالتقدم - وأن يداعب أوتار القلوب مرة أخرى ، دون أن يصبح لباس الدين مثلاً كان فيها مضى .

(٥)

ما هو إذن التغيير المتظر في أسلوبنا الشعري إذا ما لآقت نظرية التأثير الرمزي للشعر قيولاً عند الناس ؟ إنه العودة إلى سيرة أباينا ، والتخلي عن وصف الطبيعة لذاتها ، والتنازل في القانون الأخلاقي لذاته ، والاستغناء عن النواصر ، وترك الانشغال بالأراء العلمية التي طالما

دائماً ما تصورت أن الغرض من الإيقاع هو مد لحظة التامل - تلك اللحظة التي نكون فيها ناثمين ومستيقظين في الوقت ذاته ، وهي لحظة خلق تجلب لنا الهدوء برتابتها الساحرة ، في حين تشدنا إلى البقعة بتبرعها بنبضي في حالة ربما تشبه القنوية الحقيقية حين يتجرع العقل من ضغوط الإرادة ، ويضع على عالم الرموز . ولو أن بعض الأشخاص الذين يميزون بالحساسية انصتروا لصوت الساعة الرتيب ، أو نظروا بإيمان إلى ضوء منقطع رتيب ، فإنهم يصابون بغيوة منطاطية . إن الإيقاع هو صوت الساعة ، ولكنه أكثر نعومة مما يجلب السامع للإصغاء ، ومنوع حتى لا يجرف السامع إلى ما وراء الذائكة ، أو يصيبه الملل من الإصغاء ؛ في حين تقوم التشكيلات التي يصورها الفنان بملو الضوء المتقطع الذي تم تسجبه بجمال يطفئ الأبصار . ولقد سمعت أثناء فترة تأملاتي أوصافاً نسبتها بمجرد نقطتها ، كما انجرت في حالة التامل العميق إلى ما بعد الذائكة بين الأشياء الآتية من وراء حبة حياة البقعة . وكانت مرة كنت أكتب قصيدة مفرقة في الرمزية والتجريد ، وحدث أن سقط قلبي على الأرض . وبينما أنا متحن لانتفاضة تذكرت مغامرة عجيبة ، لم تبد عجيبة في حينها ، ومتفجرة أنصري مشابهة ، وعندما سألت نفسي متى حدثت هذه الأحداث ، وجدت أنني كنت أسترجع أحلامي لعدة ليال مضت . وحاولت أن أتذكر ما الذي فعلت في اليوم السابق ، وبعد ذلك ما الذي فعلت صباح ذلك اليوم ، وإذا بكل حيال الرواية تحضن من أملتي ؛ فلم أتذكر هذه الأحداث إلا بعد صراع كبير . وما إن استعدت هذه الأحداث ، حتى اخضت كذلك تلك الحياة الأخرى القوية للمهلة . فلولا سقوط قلبي ، الذي حولني من الصور التي كنت أنسجها في شعري ، لما كنت قد علمت أن التامل قد تحول إلى غيوبة ؛ لأنني كنت مثل من يتخفق غايبة وهو لا يدري لأن عينيه مثبتتان على الطريق ؛ ولذلك لإثني أعتقد أنه عند إبداع العمل الفني وفهمه ، وبخاصة إذا كان يلخص بالتشكيلات والرموز والموسيقى ، فإننا نتجذب إلى عتبة النوم ، وربما إلى ما وراءها دون أن ندري أين نحن .

(٤)

ولم جانب الرموز الوجدانية - وهي الرموز التي تشير العواطف وحدها - (وربما المعنى فإن كل الأشياء الجذابة والكريمة رسوخ ، بالرغم من أن علاقاتها بعضها ببعض بعيداً عن الإيقاع والتشكيل أرقى من أن تنقل إلينا متعة كاملة) هناك الرموز الذهنية ، وهي الرموز التي تستثير الأفكار فقط ، أو الأفكار المتخلطة بالمواقف . وإذا استثنينا التراث الواضح للصوفية ، ونقد بعض أعمال الشعراء الجدد الأتال وضوحاً ، فإن هذه فقط تحمل اسم رموز . وتتسم معظم الأشياء إلى أحد النوعين ؛ وذلك يتوقف على أسلوب حديثنا عنها ، وعلى المجموعة التي ندرجها معها . إن الرموز التي ترتبط بأفكار تجاوز الخيالات المرتسمة على الذهن بفضل تلك العواطف التي تستثيرها ، هي لمبة المتحذلق وكتاب القصة الرمزية ؛ وهي سرعان ما تحموت ويستهيئ أثرها . فليذا ذكرت اللون « الأبيض » أو « الأرجواني » في إحدى أبيات الشعر فإن اللون الذي ذكرته سيثير مشاعر خاصة ، ولا يمكن ذكر سبب لتأثير به . ولكنني إذا جمعت بين هذين اللونين ورموز ذهنية واضحة مثل « الصليب » و « تاج الشوك » فإني أفكر في

الحقيقة والجمال . ولأن يكون في وسع أي شخص أن ينكر أهمية الشكل بكل أنواعه . فبالرغم من قدرة الإنسان على شرح رأى ما ، أو وصف شيء ، فإنه لا يستطيع أن يجسد شيئاً يقع فيأ وراء الحواس إنما يمتزج كلماته بعناية . حيث تكون متجزئة بالرقعة والذكاء وبالتعتيد وبأسرار الحياة الغامضة كالخبرة والمراة . وأحياناً قد يكون الشكل الذي يتخذه الشعر الخالص غامضاً ، على نقض الشكل الذي يتخذه الشعر العادي * ، أو ربما خارجاً على قواعد النحو ، كما نرى في أفضل قصائد « أناتشيد البريمة والحيرة » . ولكن ينبغي أن يتأى هذا الشعر في كماله على التحليل ، وأن يعتزى على ما يجسد معانيه في كل يوم . هذا كله يجب أن يتوافر في القصيدة ، سواء أكانت أغنية بسيطة انبعثت من لحظة حلمية ، أو كانت ملحمة عظيمة أبدعتها أحلام شاعر واحد ومئات الأجيال التي لم تتوقف لحظة من الكفاح .

أطفاث ومع الشعر عند « تيسون » Tennyson ، وإسقاط تلك العصبية التي تدفعنا للقيام بأمور وتبعدنا عن أمور أخرى . ومعنى هذا أننا يجب أن نعى أن أباينا استخدموا الأحجار الكريمة في السحر لكي تفتح قلوبهم على الرموز ، وليس من أجل تصوير وجوهنا بما يرسم عليها من انفعالات ، أو وصف فروع الأشجار التي تتمايل وراء النافذة . وإذا ما تغيرت مادة الفن وعدنا إلى الخيال وفهمنا قوانين الفن ، التي هي قوانين العالم غير المرئية ، ودورها القوي في تشكيل الخيال ، فإن أسلوبنا الشعري سيتغير ، وسيخلص الشعر الجلد من هذه الإفصاعات الانفعالية التي تشبه أن تكون أنفاساً لاهة لرجل يجرى . وتنبع من الإرادة الواعية التي تتخير أفعالها ، ليصبح آخر الأمر إيقاعات متماوجة ، عضوية ، تشير التماسك ، وتجسد الخيال ، فلا تحمل حباً أو كرهاً ، لا تقطاع شعنتها بالزمن ، واستغراقها في تأمل

الهوامش :

- ١ - ما كتبه برز سقا هو : « الشعر الواهن يهرب خلف الموج الأبيض » .
- ٢ - آرثر لو شونسي (١٨٤٤ - ١٨٨١) شاعر وكاتب مسرحي إيرلندي .
- ٣ - يبدو أنها إشارة للملائكة الذين عادة ما يقصرون إلى ثلاثة مراتب ، كل مرتبة تتكون من ثلاثة مجموعات بهذا الترتيب : السابوريم ، الشيرويم ، وحلة العرش Thrones . للسيطرون ، الفضائل ، القوي ، الرؤساء ، كبار الملائكة ، والمجموعات الأخرى واندمجها بكلفان جهنم في صالم البشر .
- ٤ - ديجيت : آلة ملاكمة الأرض اليونانية (يعرفها الرومان باسم كيريز) وهي أم برسيفون (بيرسيريد) التي حملها أيدونيس (بولون) إلى العالم السفلي ، ولكن سمح لها بالعودة لمدة ستة أشهر كل عام .
- ٥ - جيرارد دي نيرفال ، اسم مستعار لـ جيرارد لاروي (١٨٠٨ - ١٨٥٥) ، كاتب فرنسي وروائي انتهت حياته بالانتحار .
- ٦ - موريس ميرلوك (١٨٦٢ - ١٩٤٩) كاتب مسرحي بلجيكي .
- ٧ - أوجست ، كوت فيه دي لى آدم (١٨٧٨ - ١٨٨٩) من أوائل كتاب الحركة الفرنسية الرمزية . نشرت مسرحيته أكسل في عام ١٨٩٠ وأطلق عليها « فويس القرن التاسع عشر » . وقد أعد قصائد ويلسون دراسة وإلية لهذه المسرحية في كتابه قلعة أكسل (Axel's Castle (١٩٣١
- ٨ - الصياغة تومس بالفرقة بين نوعين من الشعر : الشعر السامي والشعر الملبط من الناحية الفنية (المترجم) .
- ٩ - نشر هذا الكتاب لأول مرة عام ١٨٩٩ . وقد أدرت دراسة آرثر سيمونز هذه عن الشعراء الرمزيين الفرنسيين تأليفاً بالغاً في كثير من الشعراء الإنجليز إلى جانب بيتس .
- ١٠ - أغلب الفن أن بيتس يشير إلى الرؤية التي سجد لها جون ما نينجهام في مذكراته بتاريخ ١٣ مارس ١٩٠٢ : « عندما كان يرباع بالمب دوريشارد الثالث بلغ من إعجاب إحدى المشاهدات به أن دعه ، ذات ليلة ، قبل أن تغادر للسرح لزيارتها حل أن يقدم نفسه عند المحور باسم ريتشارد الثالث . وقد تراسى إلى سمع شكسبير ما أتفقا عليه ، فذهب قبل يرباع واستمع بصحبة تلك السيدة . ولما جاء من يعلن أن ريتشارد الثالث قد وصل ، أرسل شكسبير يقول إن ويليام الفاتح قد سبق ريتشارد الثالث » .
- ١١ - إلكوت ديل فيبرنو (١٥٣٤ ؟ - ١٦١٢) دراستراطي إيطالي وفارس ، ينسب إليه فضل ابتداء فن الأوبرا .
- ١٢ - مجموعة من الشعراء الفرنسيين يتسمون إلى القرن السادس عشر . يحد يبري رونسارد وجواشيم دي بيللي أشهرهما . والكتاب الذي يشير إليه بيتس هو من تأليف بيلادي :

Defence et illustration de la langue francogoyse (1549)

the first. In this text, an image of women inspired by a different tradition and derived from a different source is invoked to challenge and replace the inherited image. A direct feminine discourse is realized as a result, and woman emerges in the poem as the source of life and happiness for man. The image of woman as a life force replaces the traditional identification of woman with death. Woman in 'Al- Qusibi's poetry, however, remains purely a feminine presence, passive and completely in-

capable of taking any action.

The third example is a modernist text by the poet Mohamed Gabr Al- Harbí which opens up new horizons of meaning and creates a new image of a new woman positive, rebellious, and capable of breaking her chains. This image realizes for the text a new vision which synchronizes, with and reflects the literary and cultural development of the Arab world - the vision of the woman of action.

Translated by:
Nehâd Selaiha

into an 'aesthetic opponent' of authority, or the authorial establishment. As such, he embodies the persistent urge to break free of the trammels of the dominant poetic discourse which has been debased and reduced to triteness and banality through long currency and use. In the poetry this urge expresses itself in the acts of adding, expanding, and transcending.

The Palestinian poetry of the eighties reveals a particular type of language which the author of the essay tentatively describes as 'the fresh language' - a tender, radiant virgin kind of language based on suggestion and allusion rather than on direct statement. This language captures the beautiful in our common daily experience and ignites it into rich significance without resorting to loud protestation, supplication, defamation or condemnation. It directs its gaze to the future leaving behind the traditional lamentation over the past and the present. In this poetry, exaggeration and verbal browbeating and exhibitionism are replaced by simplicity and the effective rhetorical use of contrast. The typical Palestinian poet of the eighties, therefore, is free of the direct statements, the emotionalism and sentimentality and the declamatory tone which characterized the Palestinian poem of the sixties and seventies; it quietly strives after intensity and condensation, hinting and alluding, and generating paradoxes.

Absence is the dominant theme in the Palestinian poetry of the eighties; it covers the idea of exile from the homeland, but expands and abstracts it into a condensed and universal example of all absences, turning 'absence' as it were into a dense oppressive presence. This is achieved, as in the poetry of Yūsuf 'Abdul 'Azīz, Walid Khazindār, Rāsim 'Al-Madhoon, and Mureed 'Al-Barghūthi for example, by means of a vocabulary and constructions that particularize and concretize the theme.

The study concludes that what arrests our attention in the Palestinian poem of the eighties is neither a philosophical nor an ideological interest, neither its rhythms nor its intertextual relations, but rather, its vocabulary and general undulations. Through his language, aesthetic commitment, and revolutionary pride, the new Palestinian poet manages at once to affirm his individuality and separateness, and his belonging.

* Amgad Rayyān studies *The Poetry of Bahrain in the Light of Social Change* concentrating on two important poets of that country as models, namely 'Aballah Khalifa and Qāsim Ḥaddād. The poetry of the former represents an attempt, on several levels, to enrich and intensify the lyrical vein in the Arabic poem. It revolves round three axes which at time run parallel to each other, and at others engage in a dialectical relation; these are: the self; the saviour; and the beloved homeland. In Khalifa's

poetry, the imagery generally follows the lines of traditional rhetoric with a few scattered exceptions, which reflect modernist tendencies. The music follows the patterns established by the modern verse movement at its inception, but the language at times displays an intermeshing of colloquial and classical Arabic in an attempt to revive popular cults and folk rituals. Generally speaking, Khalifa's typical poem is simple in structure, of medium length, with no internal divisions. The poet seems to be more interested in rendering the suffering of his people, particularly its poor, than in any new experiments.

The poetry of Qāsim Ḥaddād, on the other hand proposes a poetic procedure fundamentally different from the traditional type. He varies his music both in terms of metre and total rhythm, and displays in his handling of language a creative adventurous spirit particularly in the areas of morphology and etymological derivation. He also consistently introduces visual formal values into the world of his poetic experience. His poems vary in length and cover the long, the short, the 'micro', and even the 'flash' poem which consists of only two or three lines. The writer concentrates on this last type of poem and studies its different techniques and procedures. He concludes by asserting the importance of the new Bahraini poetry as a principal tributary of contemporary Arabic poetry, illustrating its aspirations, battles, and horizons.

* The last study in *This Issue* which concludes our critical excursion into the world of Arabic poetry, at least for a while, is contributed by 'Abdallah 'Al-Ghozāmī and entitled, *Women Types in Contemporary Poetry: The Crisis in Poetic Creation and the Challenges of the Age*.

He begins by examining the traditional inherited image of woman in its many variations - as a source of shame that has to be buried at birth, as an idol to be worshipped, as a queen, as simply a human being, or as the source of the earth's fertility and growth. He then proceeds to investigate the portrayal of women in poetry on the principle that the poetic portrayal demonstrates the poet's subconscious image of woman. He chooses for his analysis three particularly significant examples: the first is a poem by Ḥussein Sarḥān, a poet who in language and feeling is purely an unadulterated Arab. His poem, therefore, is an exemplary product of textual signification about women producing an image of woman that exists in the collective Arab mind, for he revives the traditional association of women with death, and their identification, and poses love and death as inevitable correlates of woman.

The second example is a text by the romantic poet Ghāzi 'Al-Qusībī which fundamentally different from

Poetry of Mahmoud Darweesh. He concentrates on the poet's collection entitled *A Siege of Sea Encomiums* and tries to define the characteristics of its artistic and poetic world relying on two important critical concepts or terms : the specificity of form and the specificity of vision. He pays special attention to certain distinctive significant stylistic aspects which manifest themselves formally in the poetry, and argues that they build up a highly individualized, firm and coherent vision of a crucial and decisive historical stage the poet has lived through, and a national issue to which he related.

Mahmoud Darweesh, he argues, may historically belong to the second generation of the new verse movement in the Arab world; his artistic achievement, however, places him firmly among the pioneers and founders of modern Palestinian poetry. He started as a lyrical poet and ended as an epic one, assimilating in the process various poetic trends in modern Arabic poetry. His poetic style, therefore, combines and synthesizes aspects of the stylistic procedures and techniques of Nizar Qabbani and Muzaffar Al-Nawwab on the one hand, and Adonis and Afifi Mattar on the other.

The poems of the collection under discussion pivot round a central dialectical axis which is based on the principle of spatial and temporal correspondence, and which generates other antithetical dualities that finally shape out the two antipodal premises of the collection's controlling meaningful equation. A "lyrical dialogic" streak runs through the collection and plays, at each intersection of its two constitutive elements, a fundamental role in structuring the poems so that three basic patterns are perceived : a structural closed or circular pattern; an epic pattern, and the pattern of poetic memoirs. In all three the poet strives to hold in unique equilibrium the message, and code systems, i. e., the semiotization and communication systems. The essay concludes that the structural analysis of the collection proves that Darweesh's individuality of expression consists not in inventing new tools and techniques, but, rather, in his original and rich manipulation of technical features common in the poetry of modernity. The prominent and distinctive characteristics of the structure of his poetry can be summed up as the dominance of the hymnal tone; the dependence of various forms of articulation on the sounds of the letters and their rhythms; the use of myth and legend; the invocation of various historical and contemporary characters; the insistent recurrence of erotic imagery in the dialectical context of the antithetical dualism of life and death; intertextuality; and the prominence of the question mark as a principal punctuating feature of his technique of free association.

* In his essay entitled *Dream, Chemistry, and Writing*, Shakir 'Abdul Hamid bases his reading of Mohamed Afifi

Mattar's poetic collection *You're her One, She, Your Scattered Limbs* on the three concepts mentioned in the title. He suggests that man's potentials take the shape of drives that seek realization and fulfillment through various forms of activities, mental and behavioural. These activities carry over to the surface the energies latent at the deepest levels of consciousness where they are rendered in terms of images and symbolic patterns. The poet, in a continuously renewed dynamic crossing from the depths to the surface, rediscovers, time after time, his inner world, each time tapping rich new resources, and transforming the dream into writing and the writing into a kind of chemistry. The basic pivotal premises of the world of Afifi Mattar which constitute and crystallize its uniqueness are : the dream; "Simia", or the old Arabic lore of natural magic based on the reading of signs and their configurations; transcendental writing; and time in its three dimensions past, present, and future.

Mattar's poetry may be difficult, but it is not incomprehensible; the difficulty arises from the fact that we often miss many of its keys. The four axial premises listed above provide the basic keys for the decoding and understanding of his poetry. Many of the images, visions, and constructions in his poetry, for instance, can be explained and made lucid in terms of the mystical idea of creation as an 'overflow' of the divinity of the God-head, while the religious Islamic lore, as collective memory, can help to illuminate the greater portion of it. Certain aspects of ancient Egyptian, Greek, and Hormuzi thought are discernible in the poetry and form a feature of its poetic structure.

Poetry, then, in the writer's view, functions in two capacities : as auto and cosmic biography; as for writing, like love, it is a fertile and productive activity which also involves a mystical experience that transcends the world of the senses; its elements carry a symbolic value that intimately relates them to the inner world of the self on the one hand, and to the 'real' external world on the other. What is more, writing intimates a hope for renewal, creativity, and progress and demonstrates the modern poet's ability and his dream of conquering the monstrous shadows of the past and dispelling them.

* Firiāl Ghazoul takes us in the following essay to a different area of research. Her *Language of the beautiful antithesis in the Poetry of the Eighties : the Palestinian Model* proposes that two obstacles relating to language and poetry face the Palestinian poet : the first consists in facing and standing up to the Arab official ideological discourse, and the second is opposing the current Arab poetic discourse. This necessarily makes the poet, simply through his commitment to the aesthetics of the conflict, if not through a definite belonging,

poetry that carry stylistic value, then describes the effects produced by these stimulants in terms of meaning and aesthetic value. He distinguishes a group of basic linguistic stimulants which include the dual pronoun, the feminine gender, the diminutive form of the noun, the verb and the adjective, the symbolic value of colours, the joint- noun, repetition, and daily language. These stimulants are then explained and analyzed in terms of their stylistic value. A stylistic, in the writer's view is distinguishable by its relatively high rate of frequency in a text. The writer concludes by affirming the relation between the stylistic aspects of a text and the mental and emotional processes that contribute to its creation. Style, therefore, is defined as a pattern of linguistic variations which exists side by side with other such patterns, historical, regional and social.

* **Orphic Features and their Sources in the Poetry of Adonis** by Ali Ahmad al-Shar studies the extensive and frequent use made of the legend of Orpheus by the poet Adonis who, together with other Arab poets like Al-Sayyab, Khalil Hawi and Yusuf Al-Khal, was deeply influenced by the legends of Tammuz and the Phoenicians. In two poems by Adonis, namely "Orpheus" and "The Mirror of Orpheus", the Orphic features are particularly prominent, and they recur and assert themselves in "The Head and the River", a relatively long dramatic poem which appeared in his collection *Theatre and Mirrors*. Of the literary sources Adonis drew on in portraying the legendary Orpheus, Ovid's *Metamorphoses* is the most important. He obviously followed in Ovid's footsteps when he showed Orpheus in the character of an artist and adventurer, then in the character of an old man and a failure. He also borrowed the details of his death and mutilation and manipulated them poetically in his unique fashion in a poem called "The Songs of Mehyar of Damascus" where he used Mehyar as his persona then made him don the mask of Orpheus. Adonis also drew on "Plato's Republic" in portraying Orpheus's relation to women and in identifying the male-female conflict with the conflict between life and death. In this work, as has been noted, Orpheus's soul chooses to be reincarnated as a swan since to take the shape of man entails birth and contact with the female race that has caused his destruction.

Like most Orphic poets, Mr. Al-Shar notes, Adonis in his poetry gives the character of Orpheus a phoenician dimension; he also mixes the Orphic legend with the legend of Icarus on the one hand, and with the stories of the sacred books on the other. The essay then proceeds to compare Adonis's with Rilke's treatment of the Orphic theme in two of the latter poet's works, the *Duino Elegies* (*Duineser Elegien*) and *Sonnets to Orpheus* (*Die Sonette an Orpheus*), which crystallize the symbolic

essence of the legend, i. e., the idea of breaking the barrier between life and death. The German poet's handling of the legend carries a clear existentialist stamp, which is ultimately affirmative and positive, free of nihilism or any sense of the absurdity of human existence. The comparison concludes that the similarities between Rilke and Adonis extend beyond their interest in Orphism to cover their total philosophical visions, their poetic style, and even certain of their imagery.

* Along the same lines, though using a different approach, Bin'isa Bu Hmalah writes about *The Orphic Vision and the Possible Consciousness in the Poetry of Al-Faytoori*. The essay proceeds from a central question about the nature of the 'world view' expressed in 'Al-Faytoori's poetry, the poet being a representative member of a distinct sector or a particular group, namely the 'blacks', and attempts by means of a structural analysis of the poetry to discover and define it.

The author notes that Al-Faytoori's poetic diction which insistently communicates a sense of urgency and immediacy that reflects its intimate human quality, uses various temporal and historical references to establish a central binary opposition or polarization of the white man and the black man. This significant antithetical duality manifests itself in the treatment of time and history and controls the total scope of the work. The texts communicate two conflicting discourses: the black as the present effective discourse which reacts to the aggressive historical white discourse.

The writer concludes his analysis by distinguishing two specific meaningful structures in the text, one represents the destruction of the sense of identity, and the other its recovery. Orphism, not in the limited sense, but in its wider symbolic implications, is then specified as the background which controls the mechanism of fermentation which produces the poet's vision. The Greeks had read into the legend of Orpheus a symbolic meaning: the awakening of the Greek collective conscience, and the birth of their collective identity at one stage of their history. It is, perhaps, this same symbolic value that we frequently come across in negro literature, be it poetry or fiction. The analytical reading of the structure of Al-Faytoori's poetry ultimately reveals its similarity to the structure of meaning in the Orphean legend, as well as several evidences of similarity in the significant handling of details and the imaginative treatment of the material. These similarities form what could be described as latent fields of meaning which in one way or another contribute to the weaving of the textual space of the poetic expression.

* Mohamed Salih Al-Shanti follows with an investigation of *The Specificity of Vision and Formation in the*

coloured by a degree of existentialism; it expresses a desire to preserve what is left of the past, to preserve its own integrity and coherence by adhering to the values which inform the text of the discourse in its entirety.

* In the next essay, entitled *The Dramatic Structure of the Modern Poem: A Study of War Poetry*, we move with Ali Ga'far Al-'Allāq from the in-depth analysis of particular works to the study of general artistic phenomena. He argues that the war poem is the product of a moment of physical and mental tension and turmoil, and, therefore, represents the collision and conflict of ideas, wills, and desires. Besides, the war poem does not portray or deal with a complete and finished experience, but with experience in the making. This makes the war poem, by its very nature, dramatic, since the artistic patterning of the experience is simultaneous with the incidence and development of the experience itself.

Dramatic expression in poetry, the writer argues, takes various forms; the use of dialogue is only one of several aspects which include the multiplicity of voices and points of view, irony, and contrast. Dramatic poetry tends also to condense and intensify; this gives it a dynamic quality and a sense of urgency which influences the rendering of it, giving it a particular flow and vitality. War is in one sense a ferocious confrontation between life and death, and as such is a manifestation of the great cosmic drama. Therefore, a war poem which draws upon the cultural heritage for its values and symbols establishes, in fact, a contact between the past and the present, and expresses in terms of a particular event the universal experience of man's confrontation with death and the forces which threaten him with destruction.

In expressing the present war experience in Iraq, Iraqi poets have followed different routes: some are content to describe and document; some delve under the surface to the depths; some tend to contemplate and examine, while others are satisfied to give a total overview of the event. A dramatic poem is not necessarily a poem that simply manifests features we usually connect with drama, or carries a theatrical potential. The dramatic quality of a poem consists essentially in the elements of internal movement, point and counterpoint, the conflicts of the inner and outer worlds, of dream and reality, of spirit and matter. In the work of several Iraqi poets, such as Yusuf Al-Sa'igh, Hameed Sa'id, Sami Mahdi, and Yassin Taha Al-Hafiz, as well as others, this dramatic quality reveals itself in varying degrees; sometimes it is tinged with lyricism so that the poem comes very close to Browning's idea of the lyrical-dramatic poem, i. e., the poem which unites a lyrical form with a dramatic structure. In the dramatic war poems, the essay concludes, the dramatic hero gets special attention and is

treated as the central consciousness in which the action and the drama take shape.

* The following study, *Artistic Performance and the Modern Poem* by Raja' Id, takes account of the many potentials, in terms of language, music, imagery, and structure, of the new form of the modern Arabic poem. In this new form the foot rather than the metrical line becomes the principal rhythmical unit, and consequently the poet can vary the length of his lines and the number of feet. This helps, to turn rhythm into a functional and organic part of the structure of the poem. Language in the modern Arabic poem too has undergone a change: it has become more complex, more condensed and intensified, and geared to poetic expression rather than to external description; it has given up the traditional poetic diction and with it the mechanical use of imagery. The study demonstrates that the modern Arabic poem has succeeded in working out new and varied linguistic, rhythmical and metaphoric patterns in its attempt to grapple with and render the complex reality of the Arab world today.

* Khalid Sulimān, on the other hand, concentrates on *The Phenomenon of Ambiguity in Free Verse* and investigates it in the light of past and present critical views. He first examines what Al-Gorgani, Al-Amidi, and Al-Qartajani had to say about it, then reviews the concept as it occurs in modern western criticism, affirming the influence of Empson's seminal book on the subject entitled *Seven Types of Ambiguity*; then he moves on to modern Arab criticism.

In this latter field he examines the relation between the incidence of ambiguity and the use of symbols, drawing on the views of two modern Arab critics, namely, Dr. 'Izz Al-Din Isma'il and Dr. Mohamed Al-Hadi Al-Tarabulsi. Admitting the difficulty of reaching a full explanation of this phenomenon, the writer proceeds to list four types of ambiguity, symbolic, verbal, referential and metaphorical. He traces the occurrence of one or more of these types in the poetry of Khalil Hawi, Badr Shakir 'Al-Sayyib, Mahmud Darwish and 'Adonis, among others. The four ambiguity distinguished by the writer, however, do not form an exhaustive list, as he admits; other types of ambiguity, such as the grammatical and syntactical, are not fully discussed.

* In *Stylistic Aspects of Ṣalāh Abdul Ṣāboor's Poetry* Mohamed 'Al-'Abd begins by drawing attention to the fact that little critical attention has been paid to the stylistic and linguistic characteristics of Abdul Ṣāboor's poetry though its ideological content and musical innovations have been extensively discussed. The writer proceeds in his stylistic analysis in two stages: first he distinguishes and describes the linguistic stimulants in the

THIS ISSUE

ABSTRACT

Modern Arabic poetry has never been absent from *Faṣl*'s spheres of critical interest; it has always figured in different capacities in its previous issues. This time, however, it becomes the centre of attention and the focal point of several tentative critical approaches.

This Issue begins with an analysis of Shawqi's "S-Rhymed Poem" in the light of the *Criteria of Classical Arabic Poetry* by Jaroslav Stetkevych. The analysis which is conducted on three levels of reading- descriptive, structuralist, and along the lines of traditional Arabic rhetoric- seeks to prove that this poem typifies the formal structural consciousness inherent in Arabic poetry throughout its history. The writer argues that the traditional view of the classical Arabic poem which concentrates on its purely formal aspects, and takes for its criterion the principle of metrical unity and regularity fails to provide an adequate understanding of the poetic heritage in its various stages and varieties. A structuralist approach would provide such an understanding; it would enable us to realize, for instance, he goes on to argue, that Shawqi's "Seeneyah" (S- Rhymed Poem) is not simply a mere metrical and formal copy of an older poem ("Ewan Kisra" : Khosrau's dias or estrade by the Abbasid poet 'Al- Buhturi), but an instance of a particular consciousness of a traditional form at a certain moment in history. Shawqi and 'Al- Buhturi may have adhered to the same formal norms, he concludes, but they handled them differently.

* Bashir 'Al- Qamari follows with *A Descriptive Semi-logical Approach* to another of Ahmed Shawqi's poems, "The New Andalusia". The purpose of the study is to establish two tentative critical terms, namely, 'poetic ex-

pression' and 'world- view' as guidelines in the analysis of poetry, and to draw certain conclusions which could be applied to other similar texts of the classical revival movement in Arabic poetry. He begins by deconstructing the text of the poem proceeding from the title to the introduction which creates an image of total devastation. This image, he argues, forms the textual background of the poem and controls the process of sign production. The image of waste and devastation evokes the idea of collapse or downfall with its related lexical web which, in turn, evokes similar ideas, and generates other verbal networks. These verbal networks or webs are bound together by a relation of solidarity to create and build up a real feeling of calamity. The descriptive deconstruction of the poem concludes that Shawqi's poetic expression reveals two ideologies : one artistic and aesthetic which controls the choice of tone, style, and diction, and the actual writing, in the Barthian sense, and another which expresses a 'world- view' in Lucien Goldmann's sense of the term. the poet's world- view in this text reveals itself in a two- sided discourse : One side reflects the logic of the aristocratic ideology which upholds the Ottoman Caliphate as a religious and political symbol, and the other reflects the ideology of other social groups supporting the Caliphate on the popular level. On the vocal and tonal levels the discourse expresses several ideologies and identifies and focuses a state of oscillation between the religious, the popular, and the aristocratic discourses. The language of the text too varies in its emotional tone : it moves from a general sense of bereavement, to a note of grief, sorrow, and distress, to a meditative personal note. Shawqi's world- view, or vision, the essay concludes, is essentially tragic,

FUSUL

Journal of Literary Criticism

Issued by

General Egyptian Book Organization

Chairman

SAMIR SARHAN

Editor:

EZZ EL-DIN ISMAIL

Associate Editor:

SALAH FADL

Managing Editor:

ETIDAL OTHMAN

Lay Out:

SAAD ABDEL WAHAB

Secretariate:

AHMAD MEGAHED

MOHAMMAD GHAITH

WALEED MONEER

Advisory Editors:

Z. N. MAHMOUD

S. EL-QALAMAWI

SH. DAIF

A. YUNIS

A. EL-QUTT

M. WAHBA

M. SUWAIF

N. MAHFOUZ

Y. HAQQI

MODERN ARABIC POETRY

○ Vol. VII ○ No. 1, 2 ○ October 1986/March 1987

Biblioteca Alexandrina



0536234